

TERESA COLOMÉ MARTÍNEZ

*LA FORMACIÓ DEL LECTOR LITERARI A  
TRAVÉS DE LA LITERATURA INFANTIL I  
JUVENIL*

VOLUM I

Directora: ANNA CAMPS MUNDÓ

DEPARTAMENT DE PEDAGOGIA APLICADA  
FACULTAT DE CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

JUNY DE 1995

### 3.3. LLISTA DE LES OBRES SELECCIONADES<sup>18</sup>

1. AHLBERG, A. i J. *¡Qué risa de huesos!*
2. ALONSO, F. *El bosque de piedra*
3. ALONSO, F. *El hombrecillo de papel*
4. ALONSO, F. *El hombrecito vestido de gris*
5. ALONSO, F. *Feral y las cigüeñas*
6. BALAGUER, M. *Adéu, bon viatge!*
7. BALAGUER, M. *Quan plou de nit*
8. BALZOLA, A. *Ala de mosca*
9. BALZOLA, A. *Christie y la cazadora de Indiana Jones*<sup>19</sup>
10. BALZOLA, A. *Munia y el cocolilo naranja*
11. BARBAL, M. *Pedra de tartera*
12. BEEKMAN, T. *Tinc el pare al Brasil*
13. BEER, H. de *Petit ós polar, cap on vas?*
14. BISSET, D. *Contes per engreixar un tigre*
15. CALDERS, P. *Raspall*
16. CANELA, M. *Asperú, joglar encantat*
17. CANELA, M. *Els set enigmes de l'iris*
18. CARBO, J. *En Felip Marlot*
19. CARBO, J. *L'ocell meravellós*
20. CARBO, J. *La casa sobre el gel*
21. CARRANZA, M. *La nit dels Arutams*
22. CARRANZA, M. *Prohibit de ploure els dissabtes*
23. CELA, J. *El lladre d'ombres*
24. CHRISTOPHER, J. *Los guardianes*
25. CIRICI, D. *Llibre de vòlics, laquidambres i altres espècies*
26. CLEARY, B. *Ramona empieza el curso*
27. COLE, B. *Lo malo de mamá*
28. COMPANYY, M. *El germà gran*

<sup>18</sup> Si les obres traduïdes ho han estat al castellà i al català, les anomenarem pel títol català encara que s'hagin publicat primer en la traducció castellana. Les obres castellanes seran anomenades sempre pel títol original encara que tinguin traducció al català.

<sup>19</sup> Utilitzarem el títol castellà original encara que, curiosament, aquesta obra va aparèixer primer en la traducció catalana i la data comptabilitzada és, doncs, la de la traducció.

29. COMPANY, M. *En Gil i el paraigua màgic*
30. COMPANY, M. *La història de l'Ernest*
31. COMPANY, M. *La Nana Brunilda menja malsons*
32. DAHL, R. *Charlie i la fàbrica de xocolata*
33. DAHL, R. *Les bruixes*
34. DELGADO, J.F. *Si pugues al Samarghata*
35. DURAN, T. *Joanot de Rocacorba (1431-1482)*
36. DURRELL, G. *El pájaro burlón*
37. DURRELL, G. *Els segrestadors de burros*
38. EGUILLOR, J.C. *La ciudad de la lluvia*
39. ENDE, M. *L'endrapasomnis*
40. ENDE, M. *La història interminable*
41. ENDE, M. *Momo*
42. ESCARPIT, R. *Els reportatges d'en Gep Mandonguilles*
43. FARIAS, J. *Años difíciles*
44. FARIAS, J. *Por tierras de pan llevar*
45. FARRE, M.R. *Ah, si jo fos un monstre!*
46. FERNANDEZ DE VELASCO, M. *Pabluras*
47. GALEANO, E. *La piedra arde*
48. GARDELLA, M.A. *En Gilbert i les línies*
49. GEORGE, J. C. *Julie dels llops*
50. GISBERT, J.M. *El misterio de la isla de Tokland*
51. GISBERT, J.M. *El museo de los sueños*
52. GISBERT, J.M. *Escenarios fantásticos*
53. GOSCINNY *El petit Nicolas*
54. GREAVES, M. *Carles, Emma i Alberic*
55. GRIPE, M. *Els fills del bufador de vidre*
56. GRIPE, M. *Elvis Karlsson*
57. HAAR, J. *El món de Ben Lighthart*
58. HARTLING, P. *En Ben estima l'Anna*
59. HARTLING, P. *Aquest era el Hirbel*
60. HARTLING, P. *La iaia*
61. HARTLING, P. *En Theo se'n va*
62. HAUGEN, T. *Els ocells de la nit*
63. JANER MANILA, G. *Tot quant veus és el mar*
64. JANER, M.P. *L'illa d'Omar*
65. JANOSCH *Historias de conejos*

66. KERR, J. *De quan Hitler va robar el conill rosa*
67. KURTZ, C. *Veva*
68. LANG, O.F. *Encara queden fantasmes*
69. LANUZA, E. de *El savi rei boig i altres contes*
70. LIENAS, G. *Així és la vida, Carlota*
71. LINDGREN, A. *En Miquel de Lönneberga*
72. LINDGREN, A. *Jo també en vull, de germanets!*
73. LINDGREN, A. *Ronja, la filla del bandoler*
74. LOBE, M. *El fantasma del palau*
75. LOBEL, A. *En Gripau i en Gripou són amics*
76. LOBEL, A. *Historias de ratones*
77. LOOF, J. *Mi abuelo es pirata*
78. LOPEZ NARVAEZ, C. *El amigo oculto y los espíritus de la tarde*
79. LOPEZ NARVAEZ, C. *La tierra del sol y de la luna*
80. LOWRY, L. *Anastàsia Krupnik*
81. LOWRY, L. *Un estiu per morir*
82. MAHY, M. *El segrest de la bibliotecària*
83. MAJOR, K. *Estimat Bruce Springsteen*
84. MANZI, A. *"El Loco", història d'una revolta*
85. MARTI i POL, M. *En Joan Silencis*
86. MARTIN GAITE, C. *El castillo de las tres murallas*
87. MARTIN, A. *No demanis llobarro fora de temporada*
88. MARTIN, P. *Les coses de Ramon Lamote*
89. MARTINEZ GIL, F. *El río de los castores*
90. MARTINEZ i VENDRELL, M. *Jo les volia*
91. MAYER, M. *Una pesadilla en mi armario*
92. MCKEE, D. *¡Ahora no, Fernando!*
93. MINARIK, E.H. *El petit ós*
94. MORENO, M.V. *Natalia (Anagnorisis)*
95. MUNCHS, R. *¡Quiero hacer pis!*
96. NOSTLINGER, Ch. *Estimada iaia, la teva Susi*
97. NOSTLINGER, Ch. *Filo entra en acción*
98. NOSTLINGER, Ch. *Konrad*
99. NOSTLINGER, Ch. *Me importa un comino el rey Pepino*
100. NOSTLINGER, Ch. *Piruleta*
101. O'CALLAGHAN, E. *El petit roure*
102. OBIOLS, M. *Ai Filomena, Filomena! i altres contes*

103. OBIOLS, M. *El tigre de Mary Plexiglàs*
104. OBIOLS, M. *Quin dia més GGGGRRRR!*
105. OBIOLS, M. *Tatrebill en contes uns*
106. PAOLA, T. de *Oliver Button és un nena*
107. PEDROLO, M. de *Set relats d'intriga i ficció*
108. PELOT, P. *L'únic rebel*
109. PLANTE, R. *L'últim estaquirot*
110. POSTMA, L. *El jardín de la bruja*
111. PRESS, H.J. *Aventures de la Mà Negra*
112. PREUSSLER, O. *Les aventures de Vània el forçut*
113. PROYSEN, A. *Madò Cullereta*
114. RAYO I FERRER, M. *Les ales roges*
115. RAYO, E. *L'alquímia del cor*
116. RODARI, G. *Atalanta*
117. RODARI, G. *Gelsomino al país dels mentiders*
118. RODGERS, M. *La tele boja*
119. RODGERS, M. *Quin dia tan bèstia!*
120. SCHAMI, R. *Una mà plena d'estels*
121. SCHMIDT, A. *Uiplalá*
122. SENDAK, M. *Donde viven los monstruos*
123. SENNELL, Joles *El bosc encantat*
124. SENNELL, Joles *El llapis fantàstic*
125. SENNELL, Joles *El núvol de la son*
126. SENNELL, Joles *En Pantacràs Xinxolaina*
127. SENNELL, Joles *Estels fantàstics*
128. SENNELL, Joles *La guia fantàstica*
129. SOLE i VENDRELL, C. *La lluna d'en Joan*
130. SOMMER-BODENBURG, A. *El petit vampir*
131. SORRIBAS, S. *La Cinquena gràcia de Collpelat*
132. STEVENSON, J. *No tenim son!*
133. TASHLIN, F. *Però jo sóc un ós!*
134. TOMKINS, J. *El catàleg*
135. TOURNIER, M. *Divendres o la vida salvatge*
136. UNGERER, T. *Crictor*
137. UNGERER, T. *El sombrero*
138. UNGERER, T. *Los tres bandidos*
139. VALLVERDU, J. *El fill de la pluja d'or*

140. VALLVERDU, J. *L'alcalde Ferrovell*
141. VERGES, O. *El superfenomen*
142. VERGES, O. *La ciutat sense muralles*
143. VERY, P. *Los desaparecidos de Saint Agil*
144. VRIES, A. de *Cómplice*
145. VRIES, A. de *El carrer de casa*
146. WELLS, R. *¡Julieta, estate quieta!*
147. WILLIAMS, L. *Què hi ha darrera l'arbre?*
148. WINDBERG, A.G. *Quan un toca el dos*
149. YEOMAN, J. *La rebelión de las lavanderas*
150. ZATON, J. *Un gato viejo y triste*

### Obres més destacades per la crítica en aquest període

*Amb 5 punts:*

Obres catalanes:

- BARBAL, M. *Pedra de tartera*
- COMPANY, M. *La història de l'Ernest*
- DELGADO, E. *Si pugés al Samarghata*
- GARDELLA, M.A. *En Gilbert i les línies*
- OBIOLS, M. *El tigre de Mary Plexiglàs*
- SENNELL, Joles *El bosc encantat*
- SENNELL, Joles *La guia fantàstica*
- SORRIBAS, S. *La Cinquena gràcia de Collpelat*

Obres castellaness i gallegues:

- ALONSO, F. *El hombrechito vestido de gris*
- MARTIN, P. *Les coses de Ramon Lamote*

*Amb 4 punts:*

Obres catalanes:

CALDERS, P. *Raspall*  
CARBO, J. *L'ocell meravellós*  
CARRANZA, M. *La nit dels Arutams*  
COMPANY, M. *La Nana Brunilda menja malsons*  
DURAN, T. *Joanot de Rocacorba (1431-1482)*  
RAYO I FERRER, M. *Les ales roges*  
SENNELL, Joles *El llapis fantàstic*  
VALLVERDU, J. *El fill de la pluja d'or*

Obres castellaneres i gallegues:

ALONSO, F. *El hombrecillo de papel*  
BALZOLA, A. *Ala de mosca*  
BALZOLA, A. *Christie y la cazadora de Indiana Jones*  
BALZOLA, A. *Munia y el cocolilo naranja*  
FERNANDEZ DE VELASCO, M. *Pabluras*  
GISBERT, J.M. *El misterio de la isla de Tokland*  
LOPEZ NARVAEZ, C. *El amigo oculto y los espíritus de la tarde*  
MARTIN GAITE, C. *El castillo de las tres murallas*

Obres estrangeres:

CHRISTOPHER, J. *Los guardianes*  
DAHL, R. *Charlie i la fàbrica de xocolata*  
GRIPE, M. *Els fills del bufador de vidre*  
HARTLING, P. *La iaia*  
KERR, J. *De quan Hitler va robar el conill rosa*  
LINDGREN, A. *Jo també en vull, de germanets!*  
LINDGREN, A. *Ronja, la filla del bandoler*  
MINARIK, E.H. *El petit ós*

### 3.3.1. Llista de les obres per grups d'edats

#### Obres per a 5-8

1. AHLBERG, A. i J. *¡Qué risa de huesos!*
2. BALAGUER, M. *Adéu, bon viatge!*
3. BALAGUER, M. *Quan plou de nit*
4. BALZOLA, A. *Munia y el cocolilo naranja*
5. BEER, H, de *Petit ós polar, cap on vas?*
6. CARBO, J. *L'ocell meravellós*
7. COLE, B. *Lo malo de mamá*
8. COMPANY, M. *La Nana Brunilda menja malsons*
9. EGUILLOR, J.C. *La ciudad de la lluvia*
10. ENDE, M. *L'endrapasomnis*
11. JANOSCH. *Historias de conejos*
12. LINDGREN, A. *Jo també en vull, de germanets!*
13. LOBEL, A. *En Gripau i en Gripou són amics*
14. LOBEL, A. *Historias de ratones*
15. LOOF, J. *Mi abuelo es pirata*
16. MARTINEZ i VENDRELL, M. *Jo les volia*
17. MAYER, M. *Una pesadilla en mi armario*
18. MCKEE, D. *¡Ahora no, Fernando!*
19. MINARIK, E.H. *El petit ós*
20. MUNCHS, R. *¡Quiero hacer pis!*
21. PAOLA, T. de *Oliver Button és un Nena*
22. SENDAK, M. *Donde viven los monstruos*
23. STEVENSON, J. *No tenim son!*
24. TASHLIN, F. *Però jo sóc un ós!*
25. TOMKINS, J. *El catàleg*
26. UNGERER, T. *Crictor*
27. UNGERER, T. *El sombrero*
28. UNGERER, T. *Los tres bandidos*
29. WELLS, R. *¡Julieta, estáte quieta!*
30. WILLIAMS, L. *Què hi ha darrera l'arbre?*
31. YEOMAN, J. *La rebelión de las lavanderas*
32. ZATON, J. *Un gato viejo y triste*



**Obres per a 8-10**

1. ALONSO, F. *El hombrecillo de papel*
2. ALONSO, F. *El hombrecito vestido de gris*
3. BISSET, D. *Contes per engreixar un tigre*
4. CALDERS, P. *Raspall*
5. CARRANZA, M. *Prohibit de ploure els dissabtes*
6. CIRICI, D. *Llibre dels vòlics, laquidambres i altres espècies*
7. CLEARY, B. *Ramona empieza el curso*
8. COMPANY, M. *En Gil i el paraigua màgic*
9. COMPANY, M. *La història de l'Ernest*
10. GALEANO, E. *La piedra arde*
11. GREAVES, M. *Carles, Emma i Alberic*
12. LANUZA, E. de *El savi rei boig i altres contes*
13. LINDGREN, A. *En Miquel de Lönneberga*
14. LOBE, M. *El fantasma del palau*
15. MAHY, M. *El segrest de la bibliotecària*
16. NOSTILNGER, Ch. *Estimada iaia, la teva Susi*
17. OBIOLS, M. *Ai Filomena, Filomena! i altres contes*
18. OBIOLS, M. *Quin dia més GGGGRRRR!*
19. POSTMA, L. *El jardín de la bruja*
20. PREUSSLER, O. *Les aventures de Vània el forçut*
21. PROYSEN, A. *Madò Cullereta*
22. RODARI, G. *Gelsomino al país dels mentiders*
23. SCHMIDT, A. *Uiplalà*
24. SENNELL, Joles *El llapis fantàstic*
25. SENNELL, Joles *El núvol de la son*
26. SENNELL, Joles *Estels fantàstics*
27. SOLE i VENDRELL, C. *La lluna d'en Joan*

**Obres per a 10-12**

1. ALONSO, F. *El bosque de piedra*
2. ALONSO, F. *Feral y las cigüeñas*
3. CANELA, M. *Asperú, joglar encantat*
4. CANELA, M. *Els set enigmes de l'iris*
5. CARBO, J. *En Felip Marlot*
6. CELA, J. *El lladre d'ombres*
7. COMPANYY, M. *El germà gran*
8. DAHL, R. *Charlie i la fàbrica de xocolata*
9. DAHL, R. *Les bruixes*
10. DURRELL, G. *Els segrestadors de burros*
11. ESCARPIT, R. *Els reportatges d'en Gep Mandonguilles*
12. FARIAS, J. *Años difíciles*
13. FARRE, M.L. *Ah, si jo fos un monstre!*
14. GARDELLA, M.A. *En Gilbert i les línies*
15. GISBERT, J.M. *El misterio de la isla de Tokland*
16. GISBERT, J.M. *Escenarios fantásticos*
17. GOSCINNY *El petit Nicolas*
18. GRIPE, M. *Els fills del bufador de vidre*
19. GRIPE, M. *Elvis Karlsson*
20. HARTLING, P. *Aquest era el Hirbel*
21. HARTLING, P. *En Ben estima l'Anna*
22. HARTLING, P. *En Theo se'n va*
23. HARTLING, P. *La iaia*
24. JANER MANILA, G. *Tot quant veus és el mar*
25. JANER, M.P. *L'illa d'Omar*
26. KURTZ, C. *Veva*
27. LANG, O.F. *Encara queden fantasmes*
28. LINDGREN, A. *Ronja, la filla del bandoler*
29. LOWRY, L. *Anastàsia Krupnik*
30. MARTI i POL, M. *En Joan Silencis*
31. MARTIN GAITE, C. *El castillo de las tres murallas*
32. MARTIN, P. *Les coses de Ramon Lamote*
33. MARTINEZ GIL, F. *El río de los castores*
34. NOSTLINGER, Ch. *Filo entra en acción*
35. NOSTLINGER, Ch. *Konrad*

36. NOSTLINGER, Ch. *Me importa un comino el rey Pepino*
37. NOSTLINGER, Ch. *Piruleta*
38. O'CALLAGHAN, E. *El petit roure*
39. OBIOLS, M. *Tatrebill en contes uns*
40. PELOT, P. *L'únic rebel*
41. PRESS, H.J. *Aventures de la Mà Negra*
42. RAYO I FERRER, M. *Les ales roges*
43. RAYO, E. *L'alquímia del cor*
44. SENNELL, Joles *El bosc encantat*
45. SENNELL, Joles *En Pantacràs Xinxolaina*
46. SENNELL, Joles *La guia fantàstica*
47. SOMMER-BODENBURG, A. *El petit vampir*
48. SORRIBAS, S. *La Cinquena gràcia de Collpelat*
49. VALLVERDU, J. *L'alcalde Ferrovell*
50. VRIES, A. de *El carrer de casa*

### Obres per a 13-15 anys

1. BALZOLA, A. *Ala de mosca*
2. BALZOLA, A. *Christie y la cazadora de Indiana Jones*
3. BARBAL, M. *Pedra de tartera*
4. BEEKMAN, T. *Tinc el pare al Brasil*
5. CARBO, J. *La casa sobre el gel*
6. CARRANZA, M. *La nit dels Arutams*
7. CHRISTOPHER, J. *Los guardianes*
8. DELGADO, J.F. *Si puges al Samarghata*
9. DURAN, T. *Joanot de Rocacorba (1431-1482)*
10. DURRELL, G. *El pájaro burlón*
11. ENDE, M. *La història interminable*
12. ENDE, M. *Momo*
13. FARIAS, J. *Por tierras de pan llevar*
14. FERNANDEZ DE VELASCO, M. *Pabluras*
15. GEORGE, J.C. *Julie dels llops*
16. GISBERT, J.M. *El museo de los sueños*
17. HAAR, J. *El món de Ben Lighthart*
18. HAUGEN, T. *Els ocells de la nit*

19. KERR, J. *De quan Hitler va robar el conill rosa*
20. LIENAS, G. *Així és la vida, Carlota*
21. LOPEZ NARVAEZ, C. *El amigo oculto y los espíritus de la tarde*
22. LOPEZ NARVAEZ, C. *La tierra del sol y de la luna*
23. LOWRY, L. *Un estiu per morir*
24. MAJOR, K. *Estimat Bruce Springsteen*
25. MANZI, A. *"El Loco", història d'una revolta*
26. MARTIN, A. *No demanis llobarro fora de temporada*
27. MORENO, M.V. *Natalia (Anagnorisis)*
28. OBIOLS, M. *El tigre de Mary Plexiglàs*
29. PEDROLO, M. *de Set relats d'intriga i ficció*
30. PLANTE, R. *L'últim estaquirot*
31. RODARI, G. *Atalanta*
32. RODGERS, M. *La tele boja*
33. RODGERS, M. *Quin dia tan bèstia!*
34. SAHAMI, R. *Una mà plena d'estels*
35. TOURNIER, M. *Divendres o la vida salvatge*
36. VALLVERDU, J. *El fill de la pluja d'or*
37. VERGES, O. *El superfenomen*
38. VERGES, O. *La ciutat sense muralles*
39. VERY, P. *Los desaparecidos de Saint Agil*
40. VRIES, A. *de Còmplice*
41. WINDBERG, A.G. *Quan un toca el dos*

## 4. ESTABLIMENT DE LES PAUTES D'ANÀLISI

### Índex del capítol

<b>4.1. Definició i selecció dels elements de construcció narrativa .....</b>	<b>220</b>
4.1.1. La Història .....	220
4.1.1.1. Els gèneres i temes literaris. El marc de referència sobre gèneres i temes literaris a la LIJ. Aplicació de la classificació d'Huck et al. a la nostra anàlisi ....	220
4.1.1.2. L'escenari narratiu .....	238
4.1.1.3. Els personatges.....	239
4.1.1.4. L'estructura narrativa. La fragmentació narrativa. La relació entre diversos fils narratius. El desenllaç .	243
4.1.2. El Discurs.....	249
4.1.2.1. L'aspecte o focalització. La distància narrativa.....	250
4.1.2.2. La veu narrativa.....	253
4.1.2.3. La modalitat narrativa.....	254
4.1.2.4. El temps del relat .....	255
4.1.2.5. El pacte narratiu .....	256
<b>4.2. La fitxa d'anàlisi de les obres .....</b>	<b>258</b>

En aquest capítol es descriuran els elements de construcció del relat que han estat contemplats per a la confecció de la fitxa d'anàlisi literària de les obres de la LIJ assenyalades en el capítol anterior.

Per fer-ho emmarcarem l'anàlisi en l'esquema de la comunicació narrativa establert per la crítica literària, especialment a partir dels formalistes russos, i que pot representar-se en el següent quadre presentat per Pozuelo (1988:230):

	Discurs			
Algú	explica	a Algú	una	Història
Narrador	Aspecte	Receptor		Esdeveniments o funcions
	Modalitat			Lògica causal
	Veu			Espai
	Temporalitat			Personatges

Si, tal com exposa Pozuelo, es descomposa la definició de comunicació narrativa en els termes: "*Algú explica una història a algú*", s'obtenen dos elements: L'un, la Història, defineix el material i l'objecte del relat. Bal (1990) la defineix com una sèrie d'esdeveniments lligats d'una manera lògica, subjectes a una cronologia, inserits en un espai i causats i/o soferts per actors. L'altre element, el Discurs, és definit per Todorov (1966) com la construcció artística a què s'emmotlla la història, la manera en què el lector s'assabenta de la història gràcies al narrador.

Recollirem aquesta distinció en l'establiment de les pautes d'anàlisi de les obres, tot i que la crítica ha assenyalat reiteradament que es tracta d'una divisió purament operativa, ja que el relat és una unitat que integra els dos elements i no hi ha cap enunciat que pugui ser analitzat independentment de l'enunciació que l'ofereix. Es per això que Genette (1972), a qui seguirem en d'altres punts, ha reelaborat aquesta distinció tot afegint el concepte de *récit* com una realitat que engloba la història (el conjunt d'esdeveniments explicats) i la narració (l'acte d'explicar, l'activitat que produeix el relat).

Definirem a continuació els aspectes constructius de l'obra literària per tal de poder escollir els elements d'anàlisi que semblin adequar-se millor a la tasca d'evidenciar els pressupòsits educatius i literaris de la LIJ actual segons les hipòtesis formulades. La definició dels elements constructius de l'obra literària permetrà veure tant el que s'escull com el que es deixa de banda en aquest estudi, atesos els seus propòsits i les seves dimensions. Els elements triats s'aniran enunciant al final del comentari sobre cada un d'aquests aspectes i s'inclouran finalment, al final del capítol, en una fitxa d'anàlisi.

La confecció d'aquesta fitxa com a instrument d'anàlisi del corpus seleccionat ha hagut de tenir en compte la seva possibilitat de buidatge numèric, i aquest fet ha pesat en la tria i definició dels ítems. La utilització d' ítems comptables resulta prou problemàtic en una anàlisi descriptiva sobre textos literaris, a no ser que es persegueixin objectius molt limitats, lluny de la seva interpretació com a obres completes. En primer lloc perquè en els ítems més oberts resulta difícil tant establir les possibles alternatives com fer-ho de forma prou excloent per tal d'assegurar una classificació de les obres sense variació de criteris en el procés. En segon lloc perquè cal evitar que la decisió, sempre restrictiva, sobre aquestes alternatives no aboqui a uns resultats excessivament simplificats. En tercer lloc perquè la interrelació entre els ítems a l'interior de cada una de les obres ofereix una informació molt més rica que la seva desmembració en caselles, atès el plus semàntic que la combinació dels elements ofereix en els textos literaris.

En canvi, però, obtenir dades quantitatives sobre els elements constructius de les narracions infantils i juvenils resulta imprescindible per fugir de la crítica impressionista que tant abunda en aquest camp i que sovint generalitza les dades observades sense saber-ne realment l'abast. S'ha procurat, doncs, de tenir presents els objectius perseguits sense cedir a la temptació de la valoració habitual de les obres des de criteris més amplis, flexibles i variables. Així, s'han hagut de precisar molt els elements que serien recollits i se n'han hagut de suprimir alguns d'inicialment previstos davant de l'evidència que, si havien de servir d'alguna cosa, requerien un desglossament excessiu en relació a la descripció general de la LIJ que es proposa aquest treball

## 4.1. DEFINICIO I SELECCIO DELS ELEMENTS DE LA CONSTRUCCIO NARRATIVA

### 4.1.1. La Història

#### 4.1.1.1. Els gèneres i temes literaris

Un dels aspectes a analitzar es refereix a les temàtiques predominants en la LIJ i a la seva possible participació en la configuració de models de gènere dins d'aquesta literatura. El *tema* és definit per Segre en contraposició al *motiu* de la següent manera:

Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son, por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico (...). Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo". (1985:358)

D'altra banda, el gènere literari és, segons la definició de Marchese i Forradellas (1986):

(...) una configuración histórica de constantes semióticas y retóricas que es coincidente en un cierto número de textos literarios. Estas constantes forman un sistema cuyos componentes son inteligibles por la relación que establecen entre sí (185).

Si bé la definició de gènere s'ajusta a les divisions que poden establir-se entre els tipus de narracions de la LIJ, al llarg del treball utilitzarem sovint la denominació de "model literari" com a forma més flexible per parlar de la confluència i interrelació de temes i gèneres en la configuració de les formes de ficció ofertes als infants i adolescents.

### *1. El marc de referència sobre gèneres i temes literaris a la LIJ*

El propòsit d'arribar a establir unes certes constants en la innovació dels temes i els gèneres literaris de la LIJ actual requereix definir un cert punt de partida sobre les formes estables fins ara d'aquests aspectes. No és remetre a l'estat de la



qüestió establert en aquesta bibliografia<sup>1</sup>. Però sí que l'establiment de les hipòtesis implica partir d'unes línies generals de descripció dels models usuals en aquesta literatura per veure'n la seva situació actual. Més endavant, la selecció d'ítems per comprovar les hipòtesis sobre el tipus d'innovació temàtica requerirà sens dubte haver de precisar més alguns d'aquests aspectes.

Els estudis històrics de la LIJ han creat un cert consens sobre l'existència dels gèneres literaris més presents en la creació moderna d'aquesta literatura. Ara bé, tota una altra cosa ha estat trobar una classificació sistematitzada i prou comuna dels temes i gèneres de la LIJ per aplicar a la nostra anàlisi.

Efectivament, la majoria d'estudis històrics de la LIJ adopten el fil conductor de l'aparició de les obres o de la divisió per autors en un període determinat. Quasi mai es dedica massa atenció al rigor en l'establiment de les distincions formals i temàtiques o a la seva evolució com a tals i és corrent, també, que la descripció de la narrativa es limiti a la relació entre les formes del conte popular i modern, a la distinció entre conte i narració juvenil o a l'alusió a gèneres ben delimitats per la literatura d'adults, tals com la ciència fic la nostra intenció desenvolupar pormenoritzadament aquest punt que és objecte de descripció detallada en els estudis històrics de la LIJ i cal, doncs, ció.

D'altra banda, en els casos en què un o altre autor estableix la seva pròpia divisió, aquesta sembla dependre de criteris pràctics en relació al tipus de corpus a comentar, sense la pretensió d'establir un quadre d'ús generalitzat a partir de la definició dels termes. I així, la manera d'ordenar els gèneres i temàtiques més difoses a la LIJ esdevé un problema presidit per la superposició de termes no coincidents i per la barreja atzarosa de les possibles perspectives de definició, ja siguin argumentals, segons el tipus de protagonista, l'edat a què van destinades, etc.

L'única classificació amb vocació de sistematització que hem trobat de la LIJ en el nostre país ha estat la de Cubells (1990) en la introducció a *Corrientes actuales de la narrativa infantil y juvenil española en lengua castellana*. No cal sinó llegir, però, els apartats d'aquests corrents, fets cadascun per un autor

---

<sup>1</sup> A SEGRE (1985): *Principios de análisis del texto literario* o LAZARO CARRETER (1976): "Sobre el género literario" dins d'*Estudios de poética* poden trobar-se descripcions sintètiques de l'evolució i problemàtica del concepte de "gèneres literaris".

diferent, per veure que la definició dels termes i el desllindament entre un i altre apartat no sembla que hagin estat precisament el seu objectiu.

D'altra banda, la classificació de Cubells peca d'una exhaustivitat pormenoritzada que la fa inadequada per als nostres propòsits. Alhora, la necessitat d'escollir -i de mantenir- una perspectiva de tria comporta també que la classificació sigui discutible en alguns punts. Cubells proposa tres tipus de classificacions: una des de la perspectiva *argumental*, una altra des de la perspectiva *temàtica o ideològica* i una tercera -que no desenvolupa- des de la perspectiva dels *recursos expressius* emprats. La primera perspectiva es divideix a continuació en dos apartats: *corrents de fantasia pura i corrents de realisme*. La segona en *bildungsroman, protagonisme grupal i relat de denúncia*. Cadascun d'aquests apartats és dividit i subdividit successivament en més de cent cinquanta subapartats, tants, que si bé és lloable l'intent de sistematització, és dubtosa la seva operativitat com a graella d'utilització generalitzada. En tot cas, la seva aplicació a la nostra anàlisi faria que aquest punt adquirís unes dimensions gegantines i totalment desproporcionades amb els resultats de descripció de conjunt buscats.

Un altre tipus de classificació és la proposada per Golden (1990) a partir de l'estructura narrativa, que dividiria les obres en:

1. El model clàssic de l'heroi, caracteritzat per una relació causal i jerarquitzada entre els esdeveniments i característic dels contes populars o de l' "alta fantasia"<sup>2</sup> actual.
2. El viatge a través, o bé, de móns extraordinaris, en la narrativa fantàstica, o bé, del món real en la descripció d'un personatge que viatja físicament i emocionalment entre la seva llar i una de nova. En aquest model es combinen les relacions episòdiques i progressives entre els esdeveniments.

---

<sup>2</sup> Model que es basa, com descriurem més avall, en la descripció d'un món secundari complet on es produeix una lluita entre el bé i el mal, on la fantasia es basa en l'al·lusió a personatges i poders antics i pousats de les tradicions mítiques i on el desenvolupament narratiu adopta la forma d'una missió de recerca enmig d'aventures.

3. El model de problema-solució, caracteritzat per la presència d'un perill personal per al protagonista, la formulació d'un pla de supervivència, la implementació del pla i la resolució de la situació de perill.
4. Les aventures quotidianes en què es produeix una estructura episòdica on no hi ha progressió dels esdeveniments cap a un únic clímax.

Tot i que es tracta d'un intent interessant de caracteritzar la LIJ més enllà de les classificacions basades en característiques superficials, la divisió de Golden resulta excessivament específica per a una descripció general com la que es proposa aquest treball, a banda que no ha estat desenvolupada i sembla dubtós que sigui capaç de generar una descripció prou explicativa dels models existents a la LIJ.

Com a resultat de la revisió feta, ens hem inclinat, finalment, per utilitzar la divisió proposada per Huck et al. (1987) ja que ens ha semblat que els seus epígrafs cobrien suficientment el camp de la producció de la LIJ, responien a les línies d'evolució dels temes i gèneres vigents, resultaven prou excloents entre ells i els termes i conceptes utilitzats estaven bastant extesos en els estudis de la LIJ.

La classificació d'Huck et al. es refereix, d'una banda, als models de la literatura tradicional (contes populars, faules, mites, llegendes i literatura èpica en general) que no ens interessen aquí. De l'altra, fa referència als gèneres i temàtiques de la LIJ en diferents períodes històrics i acaba per procedir a la descripció de la LIJ actual. La seva aportació servirà, doncs, de base per a la descripció de l'evolució seguida per la LIJ en aquest punt i per a l'aplicació del seu quadre de descripció a la nostra fitxa d'anàlisi.

### ***Els gèneres i temes de la LIJ apareguts des del segle XIX fins a la segona guerra mundial:***

#### *Les històries realistes sobre infants*

En la primera meitat del segle XIX, la LIJ va continuar bàsicament constituïda per llibres didàctics que proscriuen la fantasia, tal com ho havia estat des de la seva creació moderna. Els seus propòsits moralitzadors s'inscrivien generalment en la descripció d'històries familiars -que són les destacades per Huck et al.- o

d'escola. Els joves protagonistes aprenien a comportar-se a través de models realistes de ficció que podien incloure també diversos models de gènere de la literatura realista i de fulletó de l'època.

Segons l'*Oxford Companion to Children's Literature*<sup>3</sup>, és C. Sinclair, amb *Holiday House* (1838) qui va oferir el model de crònica familiar que ha tingut tant de rendiment a la LIJ i que va produir obres tan conegudes com *Little Women* (1868) de M.L. Alcott. També s'inclourien en aquest grup les abundants històries d'orfes amb totes les seves variacions i amb exemples tan famosos com *Heidi* (1884) de J.Spyri, o *Lord Flaunteroy* (1886) de F.H.Burnett. D'altra banda, *Tom Brown's schooldays* (1857) de T.Hugues representa la primera obra d'un model desenvolupat d'històries en context escolar on podria incloure's, per exemple, el *Cuore* (1878) d'E.D'Amicis.

Al llarg del segle XX s'ha potenciat el protagonisme exclusivament infantil en la LIJ. A partir de la segona guerra mundial, es va generalitzar la fórmula de grups d'infants protagonistes i d'adults absents, adversaris o molt secundaris. Aquesta tendència, predominant fins als anys setanta, va fer disminuir en gran mesura les "històries de família" com a context realista de la ficció. Paradoxalment, amb aquest desenvolupament va desaparèixer també la descripció de les històries d'escola. Centrades sobretot en la descripció de la vida dels internats britànics, els canvis educatius les van fer esllanguir i l'aventura es desplaçà cap a altres escenaris o cap al temps de vacances<sup>4</sup>.

### *Les narracions d'aventures*

Tot i que l'aventura pot derivar de formes tan antigues com l'èpica medieval, resulta un lloc comú considerar que l'aventura moderna per a adolescents prové directament del *Robinson Crusoe* (1719) de D.Defoe. Les *robinsonades* van trobar ja la seva primera continuació en l'obra en llengua alemanya *La família dels Robinsons suïssos* (1812-13) i no han deixat de produir noves versions d'aquest model. Durant el segle XIX l'aventura serà un dels gèneres narratius més ben establerts per als adolescents, ja sigui a través del protagonisme familiar

---

<sup>3</sup> CARPENTER,H; M.PRICHARD (1984)

<sup>4</sup> Només recentment, la vida escolar sembla haver recobrat protagonisme en les obres de G.Kemp, de Ch.Nostlinger i de molts autors de novel.la juvenil, mentre que un nou auge del protagonisme individual ha fet recuperar també en una certa mesura el context familiar.

o més correntment individual, situada en un escenari llunyà i centrada en la lluita per la supervivència.

Aquest patró general, relacionat també amb diversos subgèneres de la literatura d'adults, es desglossarà en variants que configuren línies d'aventura de gran rendiment posterior: a les robinsonades s'afegirà la conquesta de nous móns amb la figura dels colonitzadors blancs contraposats als nadius (a l'oest, a l'Àfrica, a l'Orient), la vida d'aventurers (pirates, bandolers, etc.) o les derivacions de la narració històrica. També poden situar-se aquí moltes obres de J.Verne, fins i tot aquelles que marcaran els inicis de la ciència ficció.

Cap a finals de segle, es van produir canvis importants en el gènere d'aventura en situar-se en escenaris quotidians per als lectors i ser protagonitzada per nens. *The Adventures of Tom Sawyer* (1876) de M.Twain suposa un títol clau en aquest canvi pel fet de combinar aventura, realisme i humor en el retrat de creixement d'un nen en un petit poble americà.

### *Les històries d'animals*

Les històries d'animals deriven directament de les faules i han tingut sempre una gran presència en els llibres infantils. Durant el segle XIX es van diversificar, però, les formes i propòsits de la seva utilització: des de la sàtira dels costums humans a la defensa dels animals (com a *Black Beauty*, de A.Sewell, 1877) o a diversos models de convivència entre protagonistes humans i animals (com a *The Jungle Books*, 1894-95, de R.Kipling).

Aviat, però, els animals van passar a adoptar la forma majoritària que ha arribat fins a l'actualitat: D'una banda, la seva utilització com a personatges humanitzats per a representar la descripció de la societat humana dirigida als infants més petits. *The Tale of Peter Rabbit* de B.Potter (1902) o *The Wind in the Willows* de K.Grahame (1908) inicien aquest model que ha tingut enorme continuïtat al llarg del segle. De l'altra, la descripció realista dels animals, normalment en convivència amb protagonistes infants o adolescents, per tractar també els sentiments d'afecte, lleialtat o socialització en general. Moltes d'aquestes obres han estat divulgades pel cinema, com és el cas de *My friend Flicka* (1941) de M.O'Hara o de *Lassie Come-Home* d'E.Knight (1940). El desenvolupament del llibre il·lustrat ha potenciat també sens dubte aquest tipus de representació que

ofereix un camp molt ampli als autors d'àlbums per representar els seus personatges.

### *Les narracions fantàstiques i d'humor*

Els propòsits moralitzadors de la LIJ van retardar l'aparició de llibres d'humor i fantasia fins a la segona meitat del XIX. Les narracions d'autor conegut que inclouen elements irreals apareixen al segle XIX en deute amb els contes populars i a partir de l'interès pel folklore desvetllat en aquesta època. El primer exemple d'aquest gènere és *The Hope of the Katzekopes* de F.E.Paget (1844). Però, a banda d'aquesta i altres obres, cal atribuir a *Alice's Adventures in Wonderland* de L.Carroll (1865) l'origen real de l'entronització d'aquest nou model literari per a infants. L'humor i la barreja entre realitat i fantasia pot incloure aquí un altre clàssic de la LIJ com *Le Avventure di Pinocchio* (1883) de C.Collodi, tot i que aquest intenta conservar explícitament el propòsit didàctic.

A la ratlla del tombant de segle, aquest tipus de narració es va conformar ja en el patró més generalitzat posteriorment en la LIJ: la intrusió d'un element màgic en un món real i modern, intrusió que pot causar sorpresa i alarma, però que generalment té conseqüències còmiques. Les obres d'E. Nesbit (la primera de les quals, *Five children and it* apareix el 1902) o el *Peter Pan* de J.M.Barrie (1904) en són exemples que han esdevingut clàssics.

En el període d'entreguerres la fantasia es va constituir en la forma dominant en la LIJ i es van fixar molts dels imaginaris fantàstics que han arribat als nostres dies. Així, per exemple, la caracterització d'un personatge estrany dins d'un món real produeix encerts de gran repercussió com els de *Mary Poppins* (1934)<sup>5</sup> de P.L.Travers o de *Pippi Longstocking* d'A.Lindgren (obra apareguda ja el 1945). També va ser en aquests anys quan es va estendre la humanització d'objectes, especialment de les joguines, malgrat els precedents d'aquest model en segles anteriors.

També correspon a aquest període la creació d'un nou gènere literari que s'ha anomenat *alta fantasia*. J.R.R.Tolkien (amb obres com *The Hobbit*, 1937) és l'autor principal de la creació d'aquest model que es basa en la descripció d'un

<sup>5</sup> Tot i que aquest personatge té precedents clars ja en el segle XIX en el personatge de l'excèntrica i divertida Mrs. Peterkin de *The Peterkin Papers* (1880) de L.Hale

món secundari complet on es produeix una lluita entre el bé i el mal, on la fantasia es basa en l'al·lusió a personatges i poders antics i pòssats de les tradicions mítiques i on el desenvolupament narratiu adopta la forma d'una missió de recerca enmig d'aventures. Es prou discutible, però, la possibilitat d'entendre l'alta fantasia com un gènere infantil i juvenil, i el mateix Tolkien va canviar d'opinió al llarg de la seva vida en el sentit d'ampliar la consideració del públic destinatari a totes les edats. Les obres que poden inscriure's en aquest model han estat publicades tant en col·leccions juvenils com d'adults i l'èxit de públic que obtenen no sembla circumscriure's als lectors adolescents.

### *Els gèneres i temes de la LIJ apareguts en la segona meitat del segle XX*

La divisió entre obres realistes i de fantasia és la forma més estesa en els estudis de la LIJ per caracteritzar l'evolució de la producció en les darreres dècades. Huck et al. l'adopten també per descriure la producció d'obres infantils i juvenils actuals i per agrupar-les en els següents gèneres:

#### *La fantasia moderna*

Sota aquest epígraf Huck et al. situen les modernes versions dels contes populars, la fantasia moderna pròpiament dita i la ciència ficció.

Tal com hem assenyalat anteriorment els contes populars constitueixen un model bàsic de la LIJ. Des que en el segle XIX Andersen va adoptar moltes de les seves característiques per incorporar-les les seves pròpies obres per a infants, molts autors han continuat ininterrompudament aquesta línia. A partir dels setanta, després de la reivindicació del folklore com a literatura convenient per als nens i nenes, precisament la LIJ feta sobre aquest model s'ha multiplicat. En el nostre estudi es deixen de banda tant les versions més o menys fidels a contes transmesos oralment com la creació de nous contes sense aportacions remarcables al model ja establert. En canvi, és d'esperar que l'anàlisi prevista precisi la renovació produïda en aquest camp a través de la utilització de noves característiques literàries.

Huck et al. utilitzen el mateix terme, *fantasia moderna*, en un sentit més restringit per agrupar les obres que contenen elements inexistents en la realitat. Altres autors han utilitzat el terme "realisme fantàstic" per parlar del model de fantasia

sorgit en la dècada dels setanta. Aquest és el terme usat per Valriu (1994) en caracteritzar-lo segons els següents trets:

1. Els personatges tenen consciència que allò que succeeix és fora de la realitat acceptada.
2. S'incorporen personatges, situacions i accions que no són propis dels contes tradicionals, sinó que provenen d'altres fonts. L'exemple al·ludit per Valriu -una bombeta elèctrica- fa referència al món modern.
3. Hi ha una relació directa entre el món màgic i el món real. Valriu al·ludeix al comentari de Gómez del Manzano (1990) sobre l'*Alícia* per exemplificar la referència contínua al món real des del món màgic.

En relació al tipus d'element fantàstic utilitzat (o segons el predominant si es produeix una combinació de diversos elements), Huck et al. en proposen la següent divisió:

*Animals personificats*

*Objectes animats, especialment joguines*

*Personatges minúsculs*

*Personatges o situacions extraordinàries*

*Móns extraordinaris*

*Poders màgics*

*Suspense i sobrenatural*

*Viatges en el temps*

*Model d'alta fantasia*

Si bé els primers epígrafs semblen prou operatius per descriure els camps actuals de la fantasia en la LIJ, creiem que els tres darrers, en canvi, haurien de ser apartats de la mateixa categoria que la *fantasia moderna*. De fet, les mateixes Huck et al., en definir aquests darrers epígrafs els caracteritzen com a produïts inicialment en la literatura d'adults o provocats per la relació de la fantasia amb altres models de gènere.

Efectivament, durant els anys seixanta la fantasia és bandejada del cos central de la LIJ pels corrents realistes de postguerra i per la dificultat de ser acceptada pel nou públic adolescent a qui comença a dirigir-se la producció de la LIJ. S'iniciarà així, com a via de sortida, l'associació de la fantasia amb altres models



literaris. En alguns casos aquesta relació esdevé una pura utilització ocasional dels elements fantàstics, però en d'altres es consolidarà la creació d'un nou gènere literari.

Així, A.Gardner amb *The weirdstone of Brisingamen* (1960) o Ph.Pearce amb *Tom's Midnight Garden* (1958) inauguren una nova classe de fantasia en la qual uns nois i noies actuals es troben relacionats o enfrontats amb forces misterioses i terrorífiques. Les obres detectivesques de protagonisme grupal, tan característiques dels seixanta, obtenen així les possibilitats narratives derivades de la creació de personatges o móns inexistents. D'aquesta manera, l'interès per *l'ocult i el sobrenatural*, present en la literatura d'adults, es trasllada a la LIJ i es produeix un nou tipus d'obres basat en l'atracció per les forces sobrenaturals. Aquesta línia d'intriga i terror fusiona les clàssiques històries de fantasmes amb el model de misteris per descobrir i constitueix un gènere literari recent en el camp de la LIJ.

Els viatges en el temps, d'altra banda, poden ser inclosos com a element fantàstic si se'ls considera com un desig humà similar al de tenir poders especials. Es a dir, en el mateix sentit que es desitja ser invisible o entendre el llenguatge dels animals. Sens dubte hi ha obres que es limiten a aquest tipus de fantasia, però els viatges en el temps han estat molt més utilitzats en la constitució de dos gèneres narratius que la majoria d'autors -i també Huck et al.- consideren a part de la fantasia moderna: les narracions històriques i la ciència ficció.

### *La ciència ficció*

Una de les vies de sortida de la fantasia durant el predomini del realisme fou la *ciència ficció*, fins al punt que, segons l'*Oxford Companion to Children's Literature* "molta de la fantasia moderna escrita per a infants pot ser classificada com a ciència ficció"(1991: 472).

Ben cert, la separació entre la fantasia i la ciència ficció no és fàcil de traçar. S'ha intentat tot qualificant de fantasia científica la presentació d'un món que no ha existit ni existirà mai, mentre que la ciència ficció es definiria com l'especulació sobre allò que el món podria arribar a ser a partir del que sabem sobre la ciència actual. Engdahl (1971) opina que la ciència ficció difereix de la fantasia en el propòsit i no en el tema, ja que el propòsit de la ciència ficció és suggerir

hipòtesis reals sobre la construcció del futur o sobre l'univers. El problema és, però, definir què es pot considerar una "hipòtesi real" i quina diferència hi ha entre, per exemple, un gat que parla, -fenomen qualificat de fantasia- i una planta d'estructura cristal·lina com a personatge, -fenomen caracteritzat com a element de ciència ficció.

De manera bastant intuïtiva la crítica de la LIJ acostuma a englobar en el terme "ciència ficció" totes les obres que incorporen una imatgeria tecnològica o científica inexistent en el nostre món actual, un escenari espacial, personatges provinents d'altres planetes o especulacions sobre el futur de la Humanitat.

Històricament, la ciència ficció té els seus precedents en l'obra *Frankenstein* (1818) de M.Shelley i estableix el seu model de gènere en les obres de J.Verne publicades a partir de 1860 i en les de H.G.Wells, tals com *The Time Machine* (1895). Ha estat, però, en la segona meitat del segle XX quan s'ha desenvolupat realment. La dificultat de la descripció científica en què es basa o la complexitat de la seva especulació moral ha fet que durant molt de temps no hagi estat vista com un gènere apte per a la LIJ. L'augment de la novel·la juvenil des de la dècada dels setanta ha propiciat, però, la seva aparició en aquest corpus literari. Alhora, la complexitat creixent de la tecnologia actual ha començat a impedir un nivell d'especulació científica comprensible per al públic i ha establert en la ciència ficció un certa presència de fets i personatges inexplicables que ajuden a acostar-la a la fantasia tradicional i faciliten, doncs, la seva assimilació per part de la LIJ.

### *La ficció realista contemporània*

Huck et al. defineixen la ficció realista com "una obra d'imaginació que intenta reflectir la vida tal com va ser viscuda en el passat o podria ser viscuda en el present" (1987:465). La narració històrica, en un sentit ampli del terme, retrata la vida viscuda en el passat, mentre que el realisme contemporani focalitza els problemes de la vida actual. La ficció realista és dividida temàticament per aquestes autores en els següents apartats:

*La construcció de la pròpia personalitat.* El procés de creixement personal des de la infantesa a la vida adulta és subdividit en tres tipus de temàtiques:

*La vida en família*

*La vida amb els altres*

*La maduració personal*

*L'enfrontament amb els problemes de la condició humana* ( minusvalies físiques o mentals, l'envelliment, la mort, etc.)

*La vida en una societat plural* (el respecte a les minories, el coneixement intercultural, etc.)

Huck et al. separen d'aquesta classificació alguns temes de la ficció realista que consideren que han passat a conformar un cert model de gènere popular, a través de la producció de llibres de sèries de poca qualitat. Es tracta d'alguns tipus de llibres d'humor, d'esports, de vida d'animals i de misteri policíac.

La classificació d'Huck et al., finalment, inclou la *narració històrica*, i les *biografies*.

*La narració històrica*

La narració històrica esdevé un gènere popular en la LIJ des de la seva creació. Les obres de W.Scott i un gran nombre de novel·les històriques d'aventures produïdes en la segona meitat del segle XIX han estat considerades sempre com a clàssics de la literatura juvenil. En la segona meitat del segle XX, però, la narració històrica canvia el seu model en passar a ser utilitzada, no com un escenari per a l'aventura o com un drama de costums, sinó com un instrument al servei del coneixement cultural o com una exploració sobre la naturalesa humana.

La narració històrica per a infants i adolescents ha anat especialment lligada als tipus de valors educatius predominants en una o altra època. Així, per exemple, la literatura castellana de les primeres dècades de la dictadura la utilitzà per exaltar herois i moments històrics ideològicament pertinents i la literatura catalana dels anys seixanta i setanta per donar a conèixer la història de Catalunya silenciada a les escoles, mentre que, en la mateixa època, la literatura europea la utilitzà per preservar la memòria històrica dels horrors de la segona guerra mundial.

## 2. Aplicació de la classificació d'Huck et al. a la nostra anàlisi

La classificació de Huck et al. servirà de base per a establir la classificació de les obres de la selecció d'aquest treball en una tipologia d'obres de ficció. Ara bé, la classificació de Huck et al. barreja alguns aspectes temàtics i de gènere literari que aniria bé distingir aquí per tal d'apreciar les innovacions aparegudes en la LIJ actual. Així, per exemple, quan Huck et al. creen la categoria *problemes de la condició humana* i l'inclouen a l'apartat de *obres realistes*, atenen només al tema de l'obra i prescindeixen del fet que aquesta pugui adoptar no només la forma realista sinó també la fantàstica.

Per tal d'aclarir millor, doncs, les interrelacions entre les innovacions temàtiques i la pervivència o creació de gèneres literaris s'ha realitzat una doble anàlisi:

1. En primer lloc s'ha seguit la classificació de Huck et al., amb algunes modificacions que es precisaran a continuació, per tal de dividir les obres en els gèneres literaris habituals a la LIJ. Inevitablement la definició d'aquests gèneres presenta discrepàncies entre la preeminència a atorgada als aspectes temàtics o formals que els distingeixen.
2. Posteriorment s'han classificat les obres atenent exclusivament la seva temàtica independentment del tipus de gènere utilitzat en abordar-lo.

### *Classificació dels gèneres literaris*

#### *1. Obres fantàstiques*

S'ha respectat la classificació entre *models de la literatura tradicional* (contes populars, mites, faules, etc.), *fantasia moderna* i *ciència ficció*.

Per *models de literatura tradicional* s'entenen les obres que segueixen models de la literatura de tradició oral, però que hi introdueixen canvis importants en algun nivell. Tal com hem assenyalat repetidament, les obres que es limiten a fer noves adaptacions d'obres tradicionals o que en segueixen fidelment el gènere no han estat incloses en la selecció del corpus.

A *fantasia moderna* pertanyen les obres que es basen en un cert trastocament de les lleis de funcionament de la realitat. S'han destacat només, però, alguns dels apartats de Huck et al.: Els *animals humanitzats* i la *presència del sobrenatural* i s'han mantingut els altres en l'agrupació de *fantasia moderna*:

Ha semblat convenient respectar l'apartat d'*animals humanitzats* per la importància de la seva presència tant en les obres de la LIJ com en la tradició crítica.

També s'ha optat per segregar l'apartat d'obres de *fantasia sobrenatural*. S'han inclòs en aquest apartat les obres que mantenen un propòsit d'inquietar i aterrir el lector tant a través de forces sobrenaturals indefinides -ja que sembla interessant observar la seva presència i difusió en la LIJ des de la seva tradició literària d'adults-, com a través dels personatges terrorífics clàssics enfrontats als personatges humans de l'obra, línia més tradicional a la LIJ.

En canvi no s'ha separat l'*alta fantasia* perquè, si bé aquest gènere sembla ben conformat, la seva presència en la nostra selecció ha de ser necessàriament escassa, ja que aquest model es dirigeix exclusivament als lectors adolescents. La previsió d'aquesta migradesa fa que no calgui atorgar-li un apartat diferenciat del de les narracions fantàstiques.

En canvi, la no diferenciació de la resta d'apartats (*Objectes animats, especialment joguines, Personatges minúsculs, Personatges o situacions extraordinàries, Móns extraordinaris, Poders màgics*) respon a la poca utilitat per a la nostra anàlisi d'una divisió de les obres segons les formes concretes que adopta la presència de la fantasia. D'altra banda, algunes de les dades que podrien resultar interessants ja seran recollides en altres ítems de l'anàlisi, tals com els referits al tipus de personatges.

A *ciència ficció* es col·locaran les obres que desenvolupen hipòtesis sobre l'evolució futura del nostre món i/o que utilitzen imatgeria tecnològica desconeguda actualment, viatges a l'espai o personatges extraterrestres.

## 2. Obres realistes

S'ha adoptat la divisió tripartita de Huck et al. sobre la *construcció de la pròpia personalitat* en les obres realistes. Es classificaran, doncs, en aquest apartat les obres que descriuen el creixement personal i social dels protagonistes. La inclusió de les obres en un dels tres apartats depèn del fet que els conflictes se situïn en les relacions o conflictes familiars, en les relacions amicals o afectin la maduració física i emocional tractada com un aspecte individual.

Ara bé, l'apartat de *vida en família* sembla excessivament restringit i, de fet, en la tipologia d'aquestes autores no acaben de trobar lloc les moltes narracions on els conflictes dels personatges se centren en les relacions interpersonals (família, escola, barri, etc.) sense circumscriure's exclusivament ni a la família (primer apartat) ni als amics (segon apartat). Hem ampliat, doncs, el primer apartat de Huck et al. tot denominat-lo *relacions interpersonals*. Lògicament, aquesta denominació hauria d'incloure el segon apartat, el de *relacions entre iguals*, però no ens interessava pas de suprimir aquest apartat, sinó que el propòsit era fer més flexible el primer, malgrat la incoherència semàntica.

Huck et al. incorporen les aventures de *supervivència* en l'apartat de *construcció de la pròpia personalitat*. Encara que des d'un punt de vista lògic aquesta opció sigui coherent, aquí ha semblat més convenient de segregar aquestes obres en un apartat d'*aventura*. Efectivament, el gènere d'aventura sembla prou consolidat com a forma pròpia i pot ser prou allunyat del relat de formació de la personalitat de l'adolescent. Segregar-lo té l'avantatge de poder incloure en el gènere d'aventura les obres que segueixen models establerts en els llibres clàssics de la LIJ ja en el segle XIX, tals com les obres de pirates o bandolers, i poder veure quina presència tenen actualment a la LIJ.

L'apartat d'*aventura* fa referència, doncs, a les obres que situen l'acció en un escenari llunyà on el protagonista ha de resoldre problemes que apel·len a la seva capacitat de sobreviure autònomament. S'hi inclouen les obres que tracten temàtiques tradicionals en el gènere de l'aventura tals com els viatges, descobriments o conquestes de terres llunyanes, les derivacions robinsonianes, la vida de delinqüents (pirates, bandolers, etc.), etc. També s'inclouen en aquest apartat les obres que, sense seguir estrictament aquest patró de gènere, narren

les peripècies accidentals d'un personatge que ha de mesurar les seves forces (d'astúcia, d'habilitat, etc.) en un escenari més o menys ampli.

S'ha suprimit la segregació dels *problemes de la condició humana* de l'apartat de construcció de la personalitat ja que la seva especificitat serà contemplada en la classificació temàtica.

S'ha preferit el terme més ampli de *vida en societat* al de *la vida en una societat plural* utilitzat per Huck et al. per tal que inclogui tota la problemàtica social i no emfasitzi restrictivament el respecte a la pluralitat. Es classificaran aquí les obres que tracten l'enfrontament dels personatges amb problemes externs ocasionats per l'organització de la societat (el poder dictatorial, la degradació ambiental, la marginació, el racisme, la discriminació de gènere, etc.) o que es proposen de descriure formes de vida cultural i social dels grups humans.

D'altra banda, s'han desestimat els llibres de gènere popular (d'humor, esports, etc.) ja que, definits com a sèries de poca qualitat, no haurien de formar part de la nostra selecció. En canvi no sembla oportuna la inclusió dels llibres de *misteri políciacs* en l'apartat de gèneres populars feta per Huck et al. La presència d'aquest tipus d'obres a la LIJ de qualitat sembla prou arrelada i s'ha optat per atorgar-los un apartat denominat *Narracions detectivesques*. Aquest apartat es refereix a les obres en què els personatges persegueixen la resolució d'un delictes o d'un enigma a partir d'activitats d'observació, deducció, etc.

S'ha desestimat també l'apartat de *biografies*, molt poc desenvolupat en la LIJ publicada en el nostre país, a diferència de la tradició anglosaxona en què se situa la classificació de Huck et al.

Finalment, s'ha acceptat l'apartat de *narracions històriques* tot conferint-los un significat més cenyit que el de l'ús que en fan Huck et al. Es tracta de les obres situades en un temps passat que es proposen retratar amb una certa fidelitat les formes de vida, els esdeveniments o els personatges històrics als quals fan referència.

En definitiva, doncs, els apartats utilitzats en l'anàlisi de les obres són els següents:

*Obres fantàstiques*

<i>Models de literatura tradicional</i>	
<i>Fantasia moderna:</i>	<i>Fantasia moderna en sentit estricte</i>
	<i>Animals humanitzats</i>
<i>Forces sobrenaturals</i>	
<i>Ciència ficció</i>	

*Obres realistes*

<i>Construcció de la pròpia personalitat:</i>	<i>Relacions interpersonals</i>
	<i>Relacions entre iguals</i>
	<i>Maduració personal</i>
<i>Aventura</i>	
<i>Vida en societat</i>	
<i>Narració històrica</i>	
<i>Narració detectivesca</i>	

Malgrat aquest esforç de classificació, l'adscripció de les obres a un o altre apartat no deixa de presentar problemes pel fet que els criteris de definició no són estrictament excloents en diversos casos. Indubtablement aquesta dificultat és una de les causes de la poca precisió definitòria observada en contrastar les classificacions dels estudis de la LIJ. S'ha procedit a atribuir cada obra a un sol apartat. La fitxa d'anàlisi recull en altres ítems els aspectes de barreja de gèneres que poden presentar-se i cal esperar que la informació sobre la tendència a les interferències serà recollida, doncs, en aquest lloc i en el procés d'interrelació de les dades obtingudes.



### *Classificació dels temes*

L'anàlisi temàtica parteix d'una divisió prèvia entre temes tradicionals i temes nous segons la continuïtat o la innovació que suposin respecte a les temàtiques de la LIJ. D'acord amb les hipòtesis generals i a partir de les constants temàtiques de la LIJ fins ara, la definició de temes nous es refereix als següents aspectes:

1. Els temes que remetent a *conflictes psicològics* concrets dels personatges i que són tractats com a objectiu prioritari de l'obra.
2. Els temes que s'han considerat tradicionalment com a inadequats per a infants i adolescents a causa de la seva *duresa o complexitat moral* o a causa de la seva llunyania respecte als interessos i necessitats educatives considerades *pròpies d'aquestes edats*. Entrarien en aquest apartat els temes caracteritzats per Huck et al. com a *problemes de la condició humana* (la malaltia, la mort, l'envelliment, la soledat, el dolor, etc.) i d'altres com la violència, la sexualitat, l'enamorament, l'ambivalència de sentiments, etc.
3. Els temes tradicionalment bandejats de la literatura escrita per a infants i adolescents per la seva *transgressió de les normes de convivència*, és a dir, els temes considerats de mal gust o excessiva transgressió de l'ordre i el respecte entre les persones. En serien exemples les obres sobre temes fisiològics, sobre insults, baralles i desoris, etc., sempre que se situïn en una perspectiva de joc humorístic, de delectació en el trastocament de l'ordre establert. També els temes que es dirigeixen a la *transgressió de les normes literàries i a l'alteració dels gèneres tradicionals*. Es a dir, en definitiva, les obres que tenen com a tema principal determinat tipus de joc humorístic o formal.
4. Els temes socials que es refereixen a *problemes apareguts o difosos recentment en la nostra societat*, tals com el tema ecològic, la defensa de les minories, la no discriminació en funció de gènere, raça, etc., el problema de la drogadicció, l'alienació de les societats modernes, el pacifisme, etc.,
5. Els temes socials que es refereixen als canvis produïts en *l'estructura familiar*: el divorci, les mares solteres, les formes de vida comunals, etc.

Així, doncs, s'observarà si les obres presenten o no algun dels temes caracteritzats com a "novetat temàtica" i, en el cas que sigui així, s'especificarà de quin d'aquests temes es tracta:

*Focalització en conflictes psicològics*

*Temes considerats inadequats per a infants*

*Problemes socials nous*

*Problemes familiars nous*

*Jocs de transgressió de les normes socials o literàries*

#### **4.1.1.2. L'escenari narratiu**

A banda de la informació proporcionada per alguns dels ítems descrits (tals com els nous temes socials o les noves formes familiars) la descripció del món actual feta per la LIJ pot oferir-se també en la renovació de l'escenari narratiu. Per això s'han inclòs ítems referits al context de relacions personals, al lloc i al temps de l'acció:

El context de relacions especifica el tipus d'estructura social en què viu el protagonista i ha estat dividit en:

*Família completa*

*Formes assimilables a la família*

*Viure sol*

*Formes comunals*

S'ha entès per *família completa* la presència, com a mínim, de pare, mare i un infant. Les formes assimilables es refereixen a famílies monoparentals o qualsevol altra situació d'adults que tenen infants al seu càrrec, tal com la dels avis i infants. *Formes comunals* fa referència a models de vida similars a les noves formes d'organització familiar experimentades durant la dècada dels setanta o a agrupacions col·lectives d'infants, com les dels internats, prou freqüents en la LIJ de dècades anteriors.

L'escenari narratiu consta de les coordenades d'espai i temps on transcorre la major part de l'acció:

Lloc: *vivenda*  
*nucli urbà*  
*paisatge obert*  
*lloc fantàstic*

No es distingeix si aquests escenaris corresponen a llocs possibles o són llocs purament imaginaris com és molt habitual a la LIJ. Sí que s'ha afegit, però, un apartat de *lloc fantàstic* on s'inclouen escenaris que no intenten reproduir el món real ni tan sols amb característiques fantàstiques, tals com, per exemple, la situació de l'escena en l'interior del full d'un llibre.

Temps: *temps antic*  
*temps actual*  
*temps futur*  
*temps indeterminat*

El temps en què se situa la narració ha estat dividit segons la seva determinació/indeterminació i segons un eix cronològic entre el passat i el futur.

L'obra es classificarà com a *temps antic* si aquest tret apareix explícitament en la descripció d'objectes, oficis, formes de vida, datació històrica, etc., i no s'hi classificarà si es produeix simplement una absència de referències explícites a un context modern. Es comptabilitzaran com a *indeterminats* els escenaris que podrien tenir aparença d'antics, però on no hi ha voluntat de situar-los en una cronologia real. És el cas per exemple de les variacions del conte popular. Encara que apareguin formes de vida que pertanyen al passat (castells, formes de vida agràries, etc.) s'entén que no hi ha intenció de referir-les a una època històrica concreta.

#### 4.1.1.3. Els personatges

La importància dels personatges en les obres literàries pot mesurar-se, com diu Reuter, "pels efectes de la seva absència,. Sense personatges, ¿com es podrien

explicar les històries, resumir-les, parlar-ne, recordar-les?" (1988:3)<sup>6</sup>. I en canvi, com assenyalaren Ducrot i Todorov:

La categoria del personatge resta, paradoxalment, com una de les més obscures de la poètica. (1972:286)

Efectivament, els corrents teòrics dels anys seixanta als vuitanta van atorgar poca atenció als personatges si no és per posar en qüestió la preeminència concedida per la crítica literària anterior. Però en els últims anys s'ha recuperat la consciència que no es llegeix ni s'escriu en termes, per exemple, d'actants-actors<sup>7</sup> sinó en termes de personatges, és a dir, segons assenjala Reuter, amb la concurrència d'importants mecanismes d'identificació i referència externa. El personatge és un factor d'homogeneïtat en el text, un organitzador que reagrupa els factors lligats a la coherència textual. Alhora és també un organitzador de l'heterogeneïtat, ja que distribueix en l'interior del relat les seqüències dissemblants (descripció, narració, diàleg...) i integra les tensions entre els condicionaments externs (gènere, cultura, identificació...) i els interns (la cohesió, etc.). Aquesta complexitat explica sens dubte les dificultats en l'elaboració teòrica del personatge.

Reuter estableix tres camps d'interès en l'estudi dels personatges:

1. El personatge com a marcador tipològic que permet diferenciar els textos narratius de la resta i també els diferents gèneres narratius entre si.<sup>8</sup> Així, per exemple, les qualificacions de realista/no realista de les històries es fan en gran part segons els personatges que apareixen i que són considerats com a peces que lliguen el text amb la realitat. En determinar el tipus d'obra, els personatges tenen una importància decisiva en el pacte de lectura acceptat pel lector. El fet que els personatges suposin un dels grans pilars de la il·lusionista de qualsevol obra fa que determinin també en gran mesura els judicis d'acceptabilitat del text, la seva coherència i versemblança.

---

<sup>6</sup> La importància dels personatges per a la comprensió dels relats per part dels infants és tan gran que LAPARRA (1988) constatà com els infants de sis anys acceptaven com a veritables resums falsos de les narracions si els noms dels personatges eren els mateixos.

<sup>7</sup> En la terminologia de GREIMAS (1966).

<sup>8</sup> DAVID (1987) va mostrar justament com ocorre així en els judicis dels nens i nenes i TAUVERON (1987) mostrà com la presència de personatges en els enunciats matemàtics suposava un entrebanc per als infants.

2. El personatge com a organitzador textual que integra les unitats de nivell inferior, s'organitza en l'estructura narrativa amb els elements del mateix nivell i constitueix la base de les configuracions semàntiques. Pel fet que no procedirem a una anàlisi interna de cadascuna de les obres no recollirem aquí aquesta perspectiva<sup>9</sup>. Tan sols atendrem als personatges des de l'aspecte de construcció del relat en escollir els personatges principals respecte dels secundaris en la nostra anàlisi. En el terme "personatges principals" englobem tant els protagonistes com els seus adversaris.
  
3. El personatge com a lloc d'identificació en els textos, per a autors i lectors, "*de l'experiència del Subjecte i el Social*". El personatge, caracteritzat com a suport fonamental de l'axiologització (organització/atribució de valors) i, conseqüentment de la interpretació, ha estat objecte d'estudi de diferents disciplines, des de la sociologia de la literatura a la sociocrítica, i suposa també un dels aspectes més al·ludits en els estudis sobre la funció educativa de la LIJ.

Així, la identificació entre els infants i adolescents i els personatges de ficció ha estat enormement assenyalada i compta amb un cert nombre d'estudis sociològics i psicològics<sup>10</sup>. Des d'aquesta última perspectiva s'han estudiat la naturalesa dels mecanismes d'identificació i projecció, el paper d'aquests mecanismes en la construcció de la personalitat amb les nocions d'imitació, model, etc. i els modes de funcionament en la comprensió i interpretació. Aquestes perspectives sobre el personatge alerten dels perills de considerar-lo només en la seva dimensió interna en el relat, reducció especialment inadequada en una literatura amb una funció educativa de construcció de la personalitat i de visió del món<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> L'estudi de Reuter sintetitza els diferents aspectes de la consideració dels personatges com a unitat estructurant del relat.

<sup>10</sup> Alguns dels quals han estat al·ludits en parlar d'aquesta perspectiva d'estudi de la LIJ. D'entre els que es refereixen específicament als personatges podem destacar els de CHOMBART de LAUWE i BELLAN (1979) des de la perspectiva sociològica. Aquests autors han estudiat les diferents formes d'identificació i les variacions segons sexe i arriben a la conclusió que els personatges suposen un mediador entre l'infant i la societat, entre el seu present i el seu futur. Des de la perspectiva psicològica pot veure's GLAUDES (1988).

<sup>11</sup> Des del punt de vista de les dificultats lectores dels receptors infantils i juvenils, KERGUENO conclou dels seus estudis sobre els principals problemes de lectura en els nens entre 7 i 10 anys que els personatges són un punt essencial i que "les històries massa insignificants, sense veritables herois, les obliden aviat"(1986:6).

En definitiva, la sistematització de Reuter sobre el personatge fa concloure que aquest pot ser considerat, tal com aquest autor assenyala, com "el pivot del relat vist com un conjunt organitzat *productor d'efectes i emocions*" (1988:19).

La importància del personatge fa que se li dediqui una certa atenció pormenoritzada en la nostra anàlisi des de la perspectiva de marcadors del gènere i de mediadors entre el text i la visió del món, cosa que sembla interessant per veure la proposta de socialització subjacent i els canals d'identificació amb els personatges protagonistes. Interessa veure la proposta d'identificació a través de protagonistes infantils, els models adults proposats, el tractament igualitari o discriminador dels dos gèneres, els personatges adversaris, el tipus de personatges tradicionals que perviuen, el tipus de personatges fantàstics inventats actualment i les barreges de tipus de personatges que es produeixen.

S'han dividit els protagonistes en humans, animals i éssers fantàstics i s'ha fet constar també si les obres barrejaven el tipus de protagonista escollit amb personatges de les altres dues categories. Així mateix, es recull la distinció dels protagonistes segons el gènere (masculí/femení), l'edat (infantil/adult) i l'ofici, en el cas dels adults. Els animals i els éssers fantàstics han estat dividits en tradicionals o nous en la LIJ. Els objectes animats, malgrat la seva relativa tradició, han estat considerats entre els nous. S'ha distingit també si els éssers fantàstics pertanyien o no a la tradició literària i s'ha especificat el tipus d'animal o d'ésser fantàstic en el buidat numèric per poder recollir posteriorment aquesta informació. Per a aquestes classificacions s'ha privilegiat el personatge que exerceix el protagonisme principal del relat, tot i que s'han qualificat de "compartides" o "ambdues" les característiques d'edat, gènere, etc. en els casos en què era tan indestriable atribuir el protagonisme a un sol personatge que, en cas de fer-ho, les dades numèriques haguessin traït el fenomen real.

Pel que fa als personatges adversaris, s'ha marcat com a *no especificada* la funció d'oponent estructural quan es tracta d'un problema abstracte o psíquic del personatge, un contratemps en el desenvolupament narratiu, etc. Amb la mateixa restricció feta per als protagonistes, s'ha seleccionat només la figura dels adversaris que ocupen un lloc important en el desenvolupament de l'acció. Aquests adversaris, principals i concrets, s'han dividit en *humans, animals i fantàstics*, de la mateixa manera que els protagonistes.

La representació del mal, però, pot observar-se a partir d'ítems diferents dels necessaris per apreciar el tipus d'identificació positiva ofert per les obres. Així, els adversaris humans s'han dividit entre *homes*, *entorn social i altres*. "Homes" es refereix exclusivament a persones adultes masculines. "Entorn social" es refereix a conflictes concrets basats en l'hostilitat de personatges que representen un enfrontament amb la societat: la gent d'un poble, els companys de classe, etc.

La connotació negativa sancionada pel text s'observa en la divisió entre: adversaris *negatius*, *reconvertits*, -quan abandonen la seva connotació negativa durant la narració-, *desmitificats* -quan es presenten com adversaris, però des d'una caracterització que anul·la la possibilitat d'enfrontament en favor d'una visió humorística-, i *funcionals*, quan compleixen un paper estrictament funcional sense cap representació d'actituds negatives.

En resum, doncs, s'observaran els següents trets dels personatges:

*El tipus (humà, animal o ésser fantàstic), l'edat, el gènere i l'ofici dels protagonistes.*

*L'adscripció tradicional o la innovació dels protagonistes animals i éssers fantàstics*

*La barreja de personatges de diferent tipus en la mateixa obra.*

*Si hi ha personatges adversaris i, si és així, de quin tipus són i quina connotació moral presenten.*

#### **4.1.1.4. L'estructura narrativa**

Relatar és una de les principals activitats que realitzen els humans a través del llenguatge. El relat és una activitat comuna tant a infants com a adults, tant a persones instruïdes com analfabetes, i és una activitat desenvolupada per totes les cultures. La narració, per tant, ha atret l'atenció no només de la crítica literària, sinó de la psicolingüística, la sociolingüística, l'antropologia i moltes altres disciplines.

L'estructura del relat ha estat establerta, doncs, des de diferents punts de vista. Així, per exemple, des dels estudis sociolingüístics de la narració natural Labov (1972) va establir que el relat s'estructurava d'una manera molt constant en les següents parts:

Pròleg-orientació-acció envolvent-valoració-resolució-coda o epíleg

Des de l'interès de la psicologia cognitiva per la manera com s'estructura el significat s'ha postulat l'existència d'un esquema narratiu, interioritzat en els primers anys de vida, que suposa l'existència d'una competència narrativa comuna a autor i lector, competència que permet produir i entendre les històries. Per això els treballs de la narratologia van integrar-se aviat en els estudis sobre les possibilitats lògico-universals del relat. Aquests estudis han fet progressar les primeres distincions establertes pels formalistes russos sobre l'estructura de la narració pel fet que, com diu Pratt:

Molts elements que els estudiosos de la poètica han considerat constitutius de la "literarietat" de la novel·la no són en realitat "literaris", ja que apareixen a les novel·les no perquè ho siguin (siguin literatura), sinó perquè aquests elements pertanyen a una categoria més general d'actes lingüístics, en aquest cas la categoria de la narrativa. (1977:69)

Autors tan diversos com Van Dijk, Todorov, Adam, Fayol o Goldstein (aquest seguint Isenberg), han caracteritzat de formes similars l'estructura narrativa bàsica que, en línies generals es divideix en les següents parts:

1. Una introducció o marc on s'exposa el context (la presentació dels personatges i la situació inicial i l'establiment de les coordenades espaciotemporals).
2. Una trama o complicació que narra el desequilibri, les accions encaminades a resoldre'l i l'arribada a una resolució equilibrant.
3. Una conclusió on es fa l'avaluació de la història i on pot explicitar-se la seva moralitat.

En tant que narracions, cal pressuposar l'acompliment d'aquesta estructura en les obres del nostre corpus. Una possible anàlisi de l'estructura narrativa podria posar de relleu les diferents variants existents o la complicació narrativa en el desenvolupament concret de les històries en una successió d'episodis i



esdeveniments cada vegada més complexos. Aquest treball no es proposa, però, la descripció pormenoritzada de les estructures narratives més usades en els llibres infantils, sinó que, per tal d'evidenciar el sentit dels canvis produïts i l'augment de la complexitat al llarg de les edats del destinatari, ens limitarem a constatar les disruptcions produïdes en l'estructura narrativa canònica en dos sentits diferents: La fragmentació de l'estructura narrativa i la complicació produïda per la presència de diversos fils narratius dins d'una mateixa estructura narrativa.

### *La fragmentació narrativa*

Les hipòtesis tant sobre les vies d'aprenentatge de les estructures narratives com sobre la ruptura de la cohesió narrativa en la LIJ actual requereixen diversos ítems d'observació sobre aquest aspecte que hem establert de la següent manera:

1. El primer s'encamina a observar si les obres presenten un ***grau elevat d'autonomia entre les seves parts***: (capítols, unitats de sentit o episodis) o si, per contra, tots els seus elements estan fortament integrats en el fil argumental. La definició dels fragments narratius és deliberadament àmplia. No ens interessa limitar-nos a l'anàlisi de les relacions entre els episodis<sup>12</sup>, sinó que el que es vol observar és la disgregació del que Simone (1988) anomena històries "en forma de con". Es a dir, la idea d'un text "*en el que todas las pistas (o casi todas) diseminadas mientras se avanza en el relato contribuyen a orientar al oyente hacia una determinada clase de conclusiones o, en algunos casos, hacia una sola conclusión específica*" (1992:33), mentre que denomina "històries en forma de con truncat" les que manquen de la tensió cap al desenllaç:

Los textos ricos en "tensión" son aquellos en los que es grande (pero no desalentadora) la distancia entre la capacidad que el lector tiene de preveer cómo "va a terminar" la historia y el punto de la lectura en el que efectivamente se encuentra; en cambio, los textos privados de tensión están hechos de tal manera que desde cualquier punto del texto o bien se pueda entrever fácilmente el fin, o, a la inversa, de tal manera que la distancia entre el punto en que está el lector y el punto de previsión sea tan grande que no pueda ser controlado. (1992:36-37)

<sup>12</sup> Episodis en el sentit narratològic del terme d'unitats estructurants de la trama, com esdeveniments i participants identificats en un lloc i un temps, segons la definició de VAN DIJK (1978).

Simone defensa en aquest punt, justament, la necessitat d'històries infantils "en forma de con"<sup>13</sup>. La disgregació narrativa que es pretén constatar mostraria, així, que la LIJ es troba aventurant-se en un terreny nou que força els límits establerts del principi de comprensibilitat.

No s'han classificat com a fragmentació narrativa els llibres que es presenten com un recull de contes diferenciats -per més que sigui esperable que tinguin algun lligam temàtic o d'altre tipus- ja que aquests llibres s'han considerat com a contes separats en l'anàlisi del corpus.

2. El segon ítem s'adreça a veure si les narracions *inclouen textos* impropis d'aquesta forma, tot entenent que la descripció, la narració i el diàleg conformen habitualment les obres narratives. S'agruparan aquí, doncs, textos d'altres formes específiques tals com cartes, cançons, poemes, textos periodístics, anuncis, etc. La inclusió d'aquests elements és observada des del punt de vista de la ruptura narrativa que introdueixen, per tant no es consideraran en aquest apartat les obres que adopten aquestes formes textuais com a fil conductor de la narració, és a dir, les obres epistolars, de narració versificada, etc.
3. El tercer va encaminat a saber si es produeix una *barreja d'elements provinents de gèneres literaris diversos*. La barreja d'elements, identificable com a tal, respon també al joc literari a partir de la fragmentació dels models d'origen i correspon a un tipus de ficció present en les formes artístiques actuals. Per exemple la utilització de fades en una trama policíaca, la interferència d'elements de ciència ficció en un conte popular, etc., sempre que aquesta interferència tingui una certa consistència i no es limiti a un simple detall anecdòtic al servei de l'humor o de qualsevol altre propòsit.
4. El quart registra la ruptura narrativa derivada del fet d'incloure *recursos no verbals* en la narració de la història, ja siguin recursos provinents de la imatge, de la tipografia, de la distribució espacial del text, etc.

Així, doncs, s'observarà si les obres contenen o no els següents aspectes:

---

<sup>13</sup> I ho fa precisament a partir de les dificultats d'una nena per memoritzar un poema de G.Rodari, amb una estructura de "catàleg", tal com l'hem anomenat aquí, que Simone contraposa a narracions clàssiques com l'episodi d'Ulisses i Polifem a l'*Odissea*.

*Grau elevat d'autonomia entre les unitats narratives*  
*Inclusió de textos no narratius*  
*Barreja de models literaris*  
*Utilització de recursos no verbals*

### *La relació entre diferents fils narratius*

Molt sovint les obres literàries inclouen diverses narracions. Aquest fet suposa una complicació de l'estructura bàsica inherent a la necessitat d'intercalar les diverses estructures narratives dins d'una mateixa història, tot i que cal remarcar que aquesta articulació es produeix ja en el nivell del discurs.

Todorov (1966) divideix en *encadenament*, *alternança* i *encastament* les formes més complexes del relat literari:

1. L'*encadenament* consisteix a juxtaposar diferents històries, de manera que un cop acabada la primera comença la segona. En aquest cas, la unitat està assegurada per una semblança en la construcció de totes dues. Per exemple, tres germanes surten, una després de l'altra, a la recerca d'un objecte i cada viatge proporciona la base d'una de les històries
2. L'*encastament* és la inclusió d'una història a l'interior d'una altra, tal com pot succeir, per exemple, a *Les mil i una nits*.
3. L'*alternança* consisteix a explicar simultàniament diferents històries, tot interrompent ara l'una ara l'altra fins a reprendre-la en la interrupció següent. Evidentment, tal com assenyala Todorov, aquesta forma és pròpia de la literatura escrita.

Per a la nostra anàlisi observarem si:

*Les històries es limiten a un sol fil narratiu o estructura simple*  
*Es produeixen complicacions (en el sentit definit per Todorov).*

Aquest tret de complicació pot superposar-se en alguns casos a l'observació de la fragmentació narrativa si es considera que la relació entre els fils narratius suposa un grau elevat d'independència entre les parts. En el cas de la fragmentació, però, el criteri d'anàlisi es basa en la possibilitat de supressió dels

elements independents sense que això afecti bàsicament la narració, mentre que en l'anàlisi de la complicació estructural el criteri és el de la possibilitat de separació de la narració en diferents històries.

### *El desenllaç*

L'interès per l'observació del desenllaç de les obres en la nostra anàlisi no prové de la seva importància com a element constructiu del relat, sinó des de la seva possible connexió amb la proposta educativa subjacent en la LIJ.

La hipòtesi sobre la proposta de nous valors personals i socials a la LIJ actual no és objecte d'observació a partir d'ítems específics en la fitxa d'anàlisi a causa de la seva complexitat. Aquest punt requeriria determinar i relacionar posteriorment diversos ítems sobre la conducta dels personatges, els seus comentaris valoratius explícits o els judicis del narrador, la relació amb el tema, etc. Tot i que hi farem referència en el comentari sobre les obres, la presència de múltiples valors en cada una de les narracions es presta poc a l'anàlisi numèrica, si no fos que constituís justament l'objecte principal d'anàlisi de l'estudi i s'elaborés, doncs, una metodologia específica per a la seva distinció i classificació.

L'observació del *desenllaç* de l'obra, però, ha estat vist sempre en els estudis de la LIJ com un punt clau per al missatge educatiu transmès, ja que el lector pot deduir normes de conducta a través de l'èxit o fracàs del personatge. Hem classificat els desenllaços en:

1. *Un desenllaç positiu consistent en la desaparició del problema.* Aquest seria el desenllaç habitual en la LIJ fins ara i defensat, justament, com el desenllaç educatiu per excel·lència.
2. *Un desenllaç vist com a positiu segons la interpretació proposada pel text, però que consisteix en l'assumpció del problema* plantejat per part dels personatges.
3. *Un desenllaç negatiu* en relació al problema presentat en la narració.
4. *Un desenllaç obert* que permet diverses interpretacions dels fets relatats o que deixa a l'aire diverses possibilitats de conducta dels personatges en relació al conflicte descrit. Es a dir, que el lector no pot saber amb certesa o bé què és el que ha passat realment en la història narrada, o bé què és el

que passarà en aspectes essencials del relat a partir del moment en què la narració s'interromp.

Així, doncs, les obres es classificaran segons que el seu desenllaç sigui:

*Desenllaç positiu per desaparició del problema*

*Desenllaç positiu per assumptió del problema*

*Desenllaç negatiu*

*Desenllaç obert*

#### 4.1.2. El Discurs

Narrar és administrar un temps, escollir una òptica, optar per una modalitat (diàleg, narració-pura, descripció), realitzar, en definitiva, un argument entès com la composició o construcció artística i intencionada d'un discurs sobre les coses. (Pozuelo, 1988:240).

Tota la crítica de la narrativa, sobretot l'angloamericana (H. James, Foster, Scholes) s'ha centrat tradicionalment en la *composició* narrativa, és a dir, en l'organització de la història, en l'enunciació del relat segons les opcions triades per l'autor en relació a les condicions del discurs. Més tard la crítica francesa, a partir dels formalistes russos, amb figures destacades com Todorov i Genette, han sistematitzat i ordenat metòdicament els problemes discursius entorn de quatre grans categories que es corresponen amb les inherents a l'activitat verbal discursiva:

1. L'aspecte, focalització o manera en què la història és percebuda pel narrador.
2. La veu o registre verbal de l'enunciació de la història.
3. El mode o tipus de discurs utilitzat pel narrador per fer-nos conèixer la història (mostrar/dir, narrar/descriure, etc.).
4. El temps o relacions entre el temps de la història i el temps del discurs o narració.

Cada un d'aquest punts ha estat tractat des de diferents perspectives en la teoria literària i consta d'una àmplia bibliografia que no pretenem pas de sintetitzar aquí. Per al nostre propòsit ens ha semblat més adequat adoptar l'enfocament estructuralista que, en centrar-se en el text, ha proporcionat la sistematització

més operativa per descriure les figures narratives de l'obra literària. Tot i fer referència a l'evolució estructuralista d'alguns d'aquests punts, seguirem preferentment per al nostre estudi la sistemàtica bàsica de Genette (1972), encara que prescindirem del desenvolupament més afinat que aquest autor fa d'algunes d'aquestes figures, ja que la seva precisió resulta excessiva per al caràcter general de la nostra descripció. Fer-hi referència aquí resulta útil, però, per explicitar els límits dels aspectes que seran objecte de la nostra anàlisi.

#### 4.1.2.1. L'aspecte o focalització

La pregunta que fixa l'aspecte és "qui veu els fets?, des de quina perspectiva?". La interrogació sobre els recursos verbals de la parcel·lació de la informació narrativa portà als estructuralistes a aprofundir en la possibilitat de distingir entre "qui veu" i "qui explica" els fets, és a dir, de desllindar una fusió habitual fins llavors entre l'aspecte i la persona verbal utilitzada. La classificació de Genette sobre l'aspecte se situa només sobre la perspectiva de la visió i n'estableix la següent tipologia:

1. *Relat no focalitzat* o focalització 0. Correspon al narrador omniscient, aquell que sap més coses que cap personatge.
2. *Focalització interna* en què el narrador sap el mateix que algun/s personatges. Dins d'aquesta focalització Genette distingeix les variacions de fixa, múltiple i variable segons el nombre i la constància de la limitació als personatges. De fet, la focalització interna només es realitza plenament en els monòlegs interiors, allà on s'acompleix la prova proposada per Barthes (1966): la possibilitat de reproduir la narració en primera persona sense altres canvis.
3. *Focalització externa* en què el narrador sap menys que els seus personatges, només assisteix als seus actes, però no té accés a la seva consciència.

Per tal de comprovar la complexitat narrativa de la LIJ en l'aspecte de la perspectiva adoptada, hem triat per a la nostra anàlisi de distingir entre la *focalització 0* i *d'altres focalitzacions*. Per tal de caracteritzar el predomini d'un tipus o altre de focalització segons la relació amb altres ítems o en la seva evolució per edats dels destinataris, aquest segon grup ha estat dividit també en:

*focalització fixa en el protagonista i d'altres focalitzacions.* En aquest darrer ítem s'agrupen focalitzacions narratives menys habituals com ara la focalització en un personatge secundari, l'externa, les variables, múltiples, etc. que apareixen distingides a grans trets en l'apartat de *comentari* de les obres.

En definitiva, doncs, en la fitxa d'anàlisi es recullen els següents trets:

*Relat no focalitzat*

*Focalització fixa en el protagonista*

*Altres focalitzacions*

### ***La distància narrativa***

Alguns autors han assenyalat l'excessiva restricció al camp de la visió de les tipologies estructuralistes sobre l'aspecte. Així, Booth (1961) va plantejar la relació entre punt de vista i distància, tot destacant com el narrador pot situar-se a més o menys distància dels personatges, de l'autor i del lector respecte a diversos eixos de valors. Així el punt de vista no es refereix només a "des de quina perspectiva" es contempla el que es narra sinó també a "des de quina distància moral". Per exemple, el narrador d'unes memòries sol separar-se de la inexperiència del personatge protagonista tot avaluant la vida narrada com un procés d'aprenentatge. També es produeix una estreta relació entre distància i el fenomen més general de la ironia (Booth 1974) i, en general, es produeix distància en totes les ocasions en què l'autor s'amaga, es disfressa de diferents formes o ofereix trets visibles de duplicitat i ambigüïtat .

Així, per exemple, és habitual en moltes obres de la LIJ que el narrador mostri la seva distància intel·lectual respecte al personatge. El narrador de *Huckleberry Finn* n'és un exemple clar respecte al seu personatge protagonista. Alguns estudis de la LIJ han assenyalat justament aquest aspecte com un punt essencial en aquest tipus de literatura. La distància establerta pel narrador suposaria justament l'instrument utilitzat pels autors de la LIJ per negociar la incomoditat d'un missatge dirigit alhora als infants i als adults que el judiquen. Wall (1991) arriba a proposar aquest tret -que inclou el punt de vista i la veu narrativa-, com el definidor de les obres de LIJ respecte a les altres obres literàries. L'estudi de les formes de solució adoptades en aquest punt oferiria segons aquesta i d'altres autors l'evolució principal de la història de la LIJ.

A més, l'estreta relació entre perspectiva i discursos socials de naturalesa ideològica, moral, etc., ha estat abordada recentment a partir de l'impuls de les teories desenvolupades per Bakhtin (1978) sobre el joc de veus i perspectives adoptades en un text literari. De tots aquests nous enfocaments han sorgit noves tipologies segons que la distància narrativa s'estableixi respecte a la història narrada -veu externa o interna-, respecte a l'espai i temps en què ocorre -amb restriccions o no sobre els llocs o moments temporals en què transcorre l'acció- i respecte a la consciència dels personatges -el món interior o només el de la percepció externa en què les actituds i emocions han de ser inferides (Uspenki, 1973).

Malgrat el seu indubtable interès no hem atès a aquestes distincions, ja que la seva anàlisi en profunditat hauria d'obeir a un propòsit diferent del d'aquest estudi, però sí que hem recollit alguns aspectes que impliquen distanciament narratiu per comprovar la hipòtesi d'una distància més pronunciada en la LIJ actual:

*Les referències explícites als elements de la comunicació literària de tal forma que s'evita la lectura "innocent" del lector tot impedit-li d'oblidar que està llegint un text creat i no pas assabentant-se d'una història possible.*

*Les al·lusions intertextuals o d'altres tipus de coneixements culturals previs del lector que estableixen una complicitat distanciada del relat entre narrador i narratari.*

*La utilització de recursos humorístics, de desmitificació i de paròdia, la qual cosa apel·la a la consciència explícita del lector sobre els gèneres i elements literaris que són subvertits .*

Aquests elements apel·len a la competència narrativa i intertextual del lector per tal que es distanciï del text i accepti la invitació del narrador per a un joc interpretatiu conscient i explícit. Utilitzarem el terme *paròdia* en un sentit més ampli que el definit per Bakhtin com una situació de "món al revés" propera a la sàtira. Seguint Marchese i Forradellas entendrem que la paròdia es refereix a "*la imitació conscient i voluntària d'un text, d'un personatge o d'un motiu*



*literari, feta de manera irònica per tal de posar de manifest l'allunyament del model original i el seu tractament crític, de tal manera que, en termes lingüístics, la paròdia implica sempre una transcodificació" (1986:311).*

#### 4.1.2.2. La veu narrativa

La veu narrativa fa referència a qui parla. Rimmon (1976) la defineix de la següent manera:

La "veu" designa les relacions entre l'acció verbal i el seu subjecte, essent el subjecte no sols aquell qui actua o damunt el qual actuen sinó també aquell qui narra i aquell o aquells que participen en l'activitat narrativa. Aquesta categoria és la que comprèn l'enunciació narrativa. (1985:171)

Tradicionalment la veu narrativa s'ha identificat amb les persones verbals utilitzades. Però la teoria literària ha posat de manifest la complexitat d'aquesta figura de la narració. De fet, el narrador és sempre el subjecte de l'enunciació i, per tant, només pot identificar-se amb la primera persona. L'acció del novel·lista és l'emissió d'un enunciat i així tota novel·la pot ser vista com la parla d'una primera persona (jo dic que X diu...). Ara bé, el novel·lista cedeix la seva veu en admetre enunciacions dins del seu discurs i aquest fet origina una gran complexitat en la problemàtica de la veu narrativa.

Genette (1972) assenyala com l'opció del discurs en aquest aspecte no és una opció entre les tres persones verbals, sinó que es tracta d'una opció entre un narrador que se situa dins o fora de la història. Es a dir, una opció entre "parlo de mi/parlo de tu o d'ell", opcions denominades per Genette *homodiègesi/heterodiègesi*. Aquesta opció dual pot traduir-se després en diferents persones verbals. Així, per exemple, l'inici de *l'Eneida* ens remet a un narrador en primera persona situat fora de la història, mentre que qualsevol autobiografia adopta una primera persona situada dins de la història. Si el narrador és dins de la història, és a dir, és un narrador homodiegètic, pot adoptar diferents graus de presència. L'autodiègesi és el terme proposat per Genette per denominar el personatge protagonista que narra la seva pròpia història.

El segon problema que presenta la veu narrativa és el de la seva relació amb el temps de la història. El fet més comú és el d'una veu que narra fets passats, anteriors a la seva narració. Es tracta llavors d'una veu narrativa *ulterior* i és

l'adoptada pels contes populars, per exemple. Però també pot succeir que es narrin fets futurs (en relats profètics, per exemple), o bé fets que es pretenen simultanis a la seva narració, o bé que els moments de narració vagin intercalant-se respecte als diferents moments de desenvolupament de l'acció (per exemple en els diaris personals o en les novel·les epistolars)

Un altre tipus de problemàtica deriva del fet que sovint un relat implica diferents històries, intercalades de diferents maneres i que poden tenir narradors diversos. L'estratificació entre els nivells de ficció i la seva narració ha estat estudiada també per Genette (1972), però no descriurem la seva proposta, ja que no serà utilitzada en la nostra anàlisi.

Per a aquest estudi recollirem la distinció entre homodiègesi/ heterodiègesi, i entre veu ulterior i altres. Inicialment havíem pensat mantenir la distinció entre primera i tercera persona pel rendiment d'aquest recurs narratiu en la LIJ de cara a la identificació del lector i a la versemblança narrativa, però la coincidència entre la narració homodiègetica i l'ús de la primera persona és tan elevat que finalment s'ha eliminat la distinció en els buidats numèrics, tot i que es pugui fer referència a algunes divergències entre aquests dos trets en el comentari de les obres.

Els trets analitzats seran, doncs:

*Veu narrativa dins/fora de la història*

*Veu narrativa ulterior/altres*

#### **4.1.2.3. La modalitat narrativa**

La modalitat narrativa es referix al tipus de discurs utilitzat pel narrador per fer-nos conèixer la història. En realitat, per a Genette es tracta d'un aspecte inclòs en el tema de la focalització que respon a la pregunta de com es reproduïx el que s'ha vist, a través de quin tipus de discurs verbal. El tema de la modalitat inclou dos tipus de qüestions:

1. El tipus de discurs verbal utilitzat (directe, indirecte i indirecte lliure).
2. La relació entre la narració i la descripció.

Aquest camp d'interès ha emergit amb força en la darrera dècada i, tot i que les teories són encara incipients, s'han produïts avenços molt suggerents. L'anàlisi d'aquestes qüestions pot oferir informacions rellevants sobre la LIJ i sobre la seva evolució. Per exemple, pot pensar-se que s'ha produït una disminució del discurs monològic de l'autor que diu als infants i adolescents receptors "com és el món" en favor d'un discurs que es limita a mostrar o a reproduir una multiplicitat de discursos. La modalitat narrativa com a tal ha quedat, però, fora de la nostra observació ja que requereix un nivell d'anàlisi del discurs concret de cada obra molt difícil a partir de l'estat teòric actual i massa detallat per al tipus de descripció que ens proposem. Sí que s'ha recollit, però, com veurem més endavant, la presència explícita del narrador i del narratari en el discurs, la qual cosa pot relacionar-se amb aquest aspecte en estudis futurs

#### 4.1.2.4. El temps del relat

El problema del temps en el relat consisteix en la relació entre dos temps: el de la història, és a dir, l'ordre cronològic en què han esdevingut els fets relatats, i el del discurs, és a dir, la manera com el narrador els ordena per donar-los a conèixer<sup>14</sup>. Des del punt de vista de la descripció retòrica, Genette ha proposat un sistema d'anàlisi que ha tingut molta repercussió en els estudis narratològics posteriors. Segons la seva proposta, la manca de correspondència entre el temps de la història i el temps del discurs pot mesurar-se des de tres eixos:

1. La relació entre l'ordre temporal de la història i l'ordre d'aparició en el discurs.
2. La relació entre la duració dels esdeveniments a la història i la seva duració en el discurs.
3. La relació de freqüència, és a dir, la repetició dels esdeveniments en la història i en el discurs.

La discordança bàsica entre els dos ordres radica en el fet que el discurs narratiu és ple d'anacronies. La més general respon a la necessitat del discurs verbal de

---

<sup>14</sup> Justament, els estudis sobre l'aprenentatge de la composició escrita han assenyalat aquest punt com una de les dificultats dels aprenents per produir textos més elaborats. TOLCHINSKY (1993) constata com els contes escrits per nens i nens de vuit/nou anys difícilment s'aparten de l'exposició ordenada dels fets de la història.

procedir a una explicació linial d'esdeveniments que poden ser simultanis en la història. D'altres són més particulars i obeeixen a la tria de l'autor d'oferir la informació en un ordre determinat, per exemple, ocultant fins al final la identitat del autor del crim que ha presentat a l'inici de la història. Genette distingeix dos grans tipus d'anacronies:

1. *L'analepsi* o anacronia retrospectiva: Es l'evocació d'un esdeveniment anterior al moment de la història en què ens trobem.
2. *La prolepsis* o anacronia anticipadora: Es l'anticipació d'un esdeveniment futur en relació al moment de la història en què ens trobem.

Per al nostre propòsit ens limitarem al primer dels tres aspectes assenyalats, el de *l'ordre temporal*.<sup>15</sup> i observarem la complexitat narrativa de les obres segons si:

*L'ordre temporal és linial  
Es produeixen anacronies*

#### 4.1.2.5. El pacte narratiu

La manifestació textual del *pacte narratiu*, ja alludit en descriure els canvis en la teoria literària, ha estat objecte d'estudi per part de la narratologia, que n'ha establert diverses categories, tal com s'ha assenyalat anteriorment. D'acord amb el tipus d'anàlisi que hem adoptat, ens limitarem en aquest estudi a les categories de narrador i narratori. El Narrador és, segons Segre (1977), l'intermediari entre l'emissor i la narració, i constitueix una instància reguladora de l'omnisciència del primer. El Narratori, d'altra banda, es refereix al destinatari intern de l'emissió del discurs, "*el constructor de col.laboració compromès amb l'emissió del narrador*" com el defineix Pozuelo (1988:240).

---

<sup>15</sup> Tot i que la reflexió sobre el temps en la narració ofereix informacions importants per a la interpretació d'obres de la LIJ. Per exemple, en una de les obres del corpus, *Munia y el cocolilo naranja*, la duració de la relació entre el cocodril i la nena preocupada per si mai més li sortiran les dents que li han caigut, és al servei d'una *finalitat* en el sentit assenyalat per RICOEUR (1984). Aquest autor retreu que els estructuralistes no tenen en compte l'organització del temps al servei de la finalitat i com a resultat d'una configuració del temps com a *experiència viscuda*, de representació de la manera com els personatges viuen els fets, i, per tant, el temps esdevé un signe amb sentit no reduïble a un joc retòric d'ordenació discursiva.

Ens referirem només a la constatació de la presència explícita o de l'absència del narrador o el narratari. Poden esperar-se diferències entre la forma de presentar-se el narrador-narratari en la LIJ tradicional i la utilització d'un nou tipus de presència en funció d'una complexitat interpretativa més gran. Aquestes diferències podran detectar-se en els ítems assenyalats sobre el grau de distanciament exigít per les obres. També hi haurà diferència si les obres actuals sostreuen la interpretació explícita dels fets per part del narrador en pro d'un relat que manté ambigüitats significatives. A banda, doncs, dels ítems referits a la distància narrativa, s'observaran els següents ítems:

*Hi ha comentaris explícits del narrador sobre la història o sobre la construcció del discurs*

*Es produeix l'aparició explícita del narratari.*

*Es produeixen ambigüitats significatives no aclarides pel narrador*

## 4.2. LA FITXA D'ANALISI DE LES OBRES

Les característiques de la història i del discurs assenyalades semblen prou rendibles per a procedir a una descripció de la LIJ actual que respongui a les hipòtesis formulades.

Veurem, així, si hi ha una *representació del món* en aquestes obres que reflecteixi *la societat actual* en aspectes tals com els temes tractats, els escenaris narratius i la caracterització dels personatges; i si s'adequa als valors i formes educatives pròpies d'una societat postindustrial en aquests o altres aspectes, tals com el grau de permissivitat en la transgressió o les característiques del desenllaç. De la mateixa manera podrà evidenciar-se si la interrelació dels gèneres utilitzats, el tipus d'innovacions temàtiques, de personatges i d'escenaris, així com l'ús de recursos no verbals, de barreja de gèneres o de distanciament narratiu han passat a configurar *nous gèneres literaris*.

També la *tendència a la disgregació narrativa* que s'oposa a una forta línia d'integració al voltant de l'argument ha de revelar-se en un cert grau de fragmentació, observable en formes accentuades d'autonomia de les seqüències narratives, inclusió de formes textuais no narratives, barreja d'elements narratius de diversos gèneres, utilització d'elements no verbals o adopció de formes escassament narratives com a joc literari.

*L'augment de la complicació* en els elements constructius del discurs es produirà si apareixen estructures narratives complexes, focalitzacions, anacronies i veus narratives extradiegètiques, diferents de la ulterior i deliberadament distanciades del relat a partir de la "no intervenció" o de l'establiment de nous tipus de complicitat amb el lector.

Finalment, la *tasca interpretativa del lector serà més complexa* si es presenten ambigüitats en el significat -tals com la barreja entre els elements de fantasia i realitat de la ficció o altres-, desenllaços oberts, recursos de distanciament -tals com l'explicitació dels elements de la comunicació literària, l'ús de recursos humorístics, especialment els basats en la desmitificació o la paròdia, referències a coneixements culturals, especialment sobre intertextualitat literària- o

determinats tipus de presència del narratori i del narrador que suposin una cessió al lector d'un paper més gran de l'habitual en la construcció narrativa de l'obra

D'altra banda, tots els elements de la història i del discurs escollits seran analitzats tant conjuntament, per a una descripció de la LIJ actual, com per grups d'edats per veure'n els *pressupòsits en l'evolució lectora i en el tipus d'imaginari adequat*.

Els elements literaris assenyalats s'han agrupat en una fitxa de recollida de dades a efectes de còmput numèric<sup>16</sup>. Inicialment s'havia previst el buidat d'alguns aspectes més detallats d'alguns dels ítems. Per exemple, el tipus de complicació de l'estructura narrativa, el tipus d'ambigüitat, el tipus de coneixements culturals al·ludits, el tipus de recursos no verbals, l'especificació d'altres tipus de focalitzacions i el tipus d'autonomia entre les parts de la narració. Finalment, però, no s'han comptabilitzat numèricament aquests trets. D'una banda, tal com s'ha indicat anteriorment, perquè la seva exactitud hagués requerit una anàlisi desproporcionada en relació als nostres objectius. D'una altra, perquè alguna d'aquestes precisions, tal com la de la utilitació d'altres focalitzacions, es va revelar com un tret molt poc rendible al llarg del buidat. En canvi, però, s'ha tingut en compte a grans trets les dades obtingudes per establir algunes tendències del corpus en el comentari sobre les obres, així com algunes dades secundàries com el tipus d'animal i d'ésser fantàstic protagonistes, o la distinció entre homes actuals o propis dels imaginaris literaris en la representació dels adversaris.

En definitiva, doncs, la fitxa de buidat ha quedat establerta de la següent manera:

---

<sup>16</sup> El programa utilitzat ha estat l'EXCEL 0.4.

## FITXA D'ANALISI

**I. LA REPRESENTACIÓ LITERÀRIA DEL MON****1. Gèneres literaris**

1.1. Presència (1)<sup>17</sup>/ absència (0) d'elements fantàstics

1.2. Tipus de gènere literari

*Obres de fantasia:*

1.2.1. Models de la literatura tradicional (1)

1.2.2. Fantasia moderna<sup>18</sup>:

1.2.2.1. Fantasia moderna en sentit estricte (2)

1.2.2.2. Animals humanitzats (3)

1.2.3. Forces sobrenaturals (4)

1.2.4. Ciència ficció (5)

*Obres realistes:*

1.2.5. Construcció de la pròpia personalitat:<sup>19</sup>

1.2.5.1. Relacions interpersonals (6)

1.2.5.2. Relacions entre iguals (7)

1.2.5.3. Maduració personal (8)

1.2.6. Aventura (9)

1.2.7. Viure en societat (10)

1.2.8. Narració històrica (11)

1.2.9. Narració detectivesca (12)

**2. Novetat temàtica**

2.1. Presència (1)/ absència (0) d'innovació temàtica

2.2. Tipus de novetat temàtica:

<sup>17</sup> Els números entre parèntesi remeten al número utilitzat per al buidatge que es pot veure en els quadres de resultats (vegeu **Annex 3**). En les distincions entre dos elements contraposats, per exemple, entre *presència/absència* d'un tret, s'ha tendit a atorgar el número 0 al tret més tradicional i el número 1 al tret més innovador o complex.

<sup>18</sup> Aquest ítem prové exclusivament de la suma del dos subítems següents.

<sup>19</sup> Aquest ítem prové exclusivament de la suma del tres subítems següents.



- 2.2.1. Focalització en conflictes psicològics (1)
- 2.2.2. Temes considerats inadequats per a infants (2)
- 2.2.3. Problemes socials nous (3)
- 2.2.4 Problemes familiars nous (4)
- 2.2.5. Jocs de transgressió de les normes socials o literàries (5)

### **3. Desenllaç**

- 3.1. Positiu per desaparició del problema (1)
- 3.2. Positiu per assumpció del problema (2)
- 3.3. Negatiu (3)
- 3.4. Obert (4)

### **4. Personatges**

#### 4.1. Els protagonistes

##### 4.1.1. Tipus de protagonistes

- 4.1.1.1. Humans (1)
- 4.1.1.2. Animals (2)
- 4.1.1.3. Fantàstics (3)

##### 4.1.2. Edat dels protagonistes

- 4.1.2.1. Infantils (1)
- 4.1.2.2. Adults (2)
- 4.1.2.3. Ambdós o indeterminats (3)

##### 4.1.3. Gènere dels protagonistes

- 4.1.3.1. Masculins (1)
- 4.1.3.2. Femenins (2)
- 4.1.3.3. Ambdós o indeterminats (3)

##### 4.1.4. Ofici dels protagonistes

- 4.1.4.1. Propi de la societat actual (1)
- 4.1.4.2. Cura de la llar (2)
- 4.1.4.3. Propi dels contes populars (3)
- 4.1.4.4. Propi de les narracions d'aventura (4)

4.1.4.5 Indeterminat (5)

4.1.5. Els protagonistes animals no tradicionals (1)/ tradicionals (0)

4.1.6. Els protagonistes fantàstics no tradicionals (1)/ tradicionals (0).

4.1.7. Barreja de tipus de personatges (1)/ absència de barreges (0)

4.1.8. Tipus de barreges de personatges

4.1.8.1. Humans i animals (1)

4.1.8.2. Humans i fantàstics (2)

4.1.8.3. Animals i fantàstics (3)

4.1.8.4. Humans, animals i fantàstics (4)

4.2. Els adversaris

4.2.1. Absència (1)/ presència (0) de personatges adversaris<sup>20</sup>

4.2.2. Tipus d'adversaris

4.2.2.1. Humans (1)

4.2.2.2. Animals (2)

4.2.2.3. Fantàstics (3)

4.2.3. Tipus d'adversaris humans<sup>21</sup>

4.2.3.1. Homes (1)

4.2.3.2. Entorn social (2)

4.2.3.3. Altres (3)

4.2.4. Connotació negativa dels adversaris

4.2.4.1. Negatius (1)

4.2.4.2. Reconvertits (2)

4.2.4.3. Desmitificats (3)

4.2.4.4. Funcionals (4)

<sup>20</sup> La presència és indicada aquí com a "0" perquè és el tret tradicional.

<sup>21</sup> La precisió en el tipus d'adversari s'ha limitat a l'observació dels adversaris humans donada l'escassíssima presència d'altres tipus d'adversaris.

## **5. Escenari narratiu**

### **5.1. El context de relacions:**

- 5.1.1. Família completa (1)
- 5.1.2. Formes assimilables a la família (2)
- 5.1.3. Viure sol (3)
- 5.1.4. Formes comunals (4)
- 5.1.5 No especificat (5)

### **5.2 El marc espacial**

- 5.2.1. Vivenda (1)
- 5.2.2. Nucli urbà (2)
- 5.2.3. Paisatge obert (3)
- 5.2.4. Lloc fantàstic (4)

### **5.3. El marc temporal**

- 5.3.1. Antic (1)
- 5.3.2. Actual (2)
- 5.3.3. Futur (3)
- 5.3.4. Indeterminat (4)

## **II. LA FRAGMENTACIO NARRATIVA**

**6. Grau elevat d'autonomia entre les unitats narratives (1)/ no autonomia (0)**

**7. Inclusió de textos no narratius (1)/ no inclusió (0)**

**8. Barreja de gèneres literaris (1)/ no barreja (0)**

**10. Presència de recursos no verbals (1)/ absència (0)**

## **III. LA COMPLEXITAT NARRATIVA**

**11. Estructura narrativa complexa (1)/ simple (0)**

## **12. Perspectiva narrativa**

12.1. Perspectiva focalitzada (1)/ no focalitzada (0)

12.1. Tipus de focalització

12.1. Focalització en el protagonista (1)

12.2. Altres focalitzacions (2)

## **13. Veü narrativa**

13.1. Veü narrativa no ulterior (1)/ ulterior (0)

13.2. Veü narrativa dins de la narració (1)/ fora (0)

**14. Anacronies en l'ordre temporal (1)/ linialitat (0)**

## **IV LA COMPLEXITAT INTERPRETATIVA**

**15. Presència d'ambigüitats de significat (1)/ absència (0)**

## **16. Distanciament**

16.1. Referències als elements de la comunicació literària (1)/ no referències (0)

16.2. Presència (1)/absència (0) de recursos d'humor

16.2.1. Tipus de recursos humorístics

16.2.1.1. Humor en general, jocs d'absurd (1)

16.2.1.2. Desmitificació i paròdia (2)

16.2.1.3. Transgressió de les normes de conducta (3)

**17. Apel·lació a coneixements culturals previs (1)/ no apel·lació (0)**

**18. Explicitació del pacte narratiu<sup>22</sup>**

18.1. Presència (1)/ absència (0) de comentaris del narrador

18.2. Presència (1)/ absència (0) del narratori

---

<sup>22</sup> L'adjudicació del senyal "1" o "0" segons la pressuposició d'innovació no ha estat clara en aquest punt. La LIJ tradicional manté una forta presència d'aquests elements i, per tant, la presència havia de ser assenyalada per un 0, però la LIJ de les darreres dècades ha incorporat la invisibilitat del narrador pròpia de la literatura d'adults del nostre segle i representa, doncs, la tradició més immediata. Justament, la coexistència d'aquestes dues situacions s'ha mostrat com una dada que condiciona la complexitat de la interpretació de les innovacions en aquest punt, tal com veurem en l'anàlisi realitzada.





Universitat Autònoma de Barcelona

Servei de Biblioteques

Reg. 1500492.062

Sig. TVAB/3671

Ref. 1250

